

VERA LÚCIA SANTIAGO ARAÚJO

**SER OU NÃO SER NATURAL, EIS A QUESTÃO
DOS CLICHÊS DE EMOÇÃO NA TRADUÇÃO
AUDIOVISUAL.**

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor. Curso de Pós-Graduação em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Departamento de Línguas Modernas, Universidade de São Paulo.

Orientadora: Profa. Dra. Stella Esther Ortweiler Tagnin

**SÃO PAULO
2000**

EPÍGRAFE

CLICHÊ DO CLICHÊ

Não vou jogar
meu destino contra o seu
num filme piegas sem sal.
Não vou chorar
nem fingir que o amor morreu.
Chega de drama banal.

Que seja a dor
nosso amor, nossos ardis.
Teatro Nô japonês
onde o ator
é ao mesmo tempo atriz
vestes da mesma nudez.

Eu Belmondo
como um pierrot le fou
só no cinema francês.
Você Bardot
belo anúncio de shampoo
só fica bem nas tevês

Melhor viver
nosso papel bem normal
que a vida nos reservou.
Interpretar
nosso bem e nosso mal
sem texto e sem diretor.

Chega de representar
o que nós não queremos ser.
Não vamos nos transformar
num casal clichê do clichê.

Vinícius Cantuária e Gilberto Gil

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Alberto e Zenaide, pelo apoio irrestrito.

Aos professores John Milton e Izidoro Blikstein, pela leitura atenta e sugestões por ocasião do Exame de Qualificação.

Aos professores dos cursos de que participei - Maria Aparecida Barbosa, John Milton, Stella Tagnin, Rosemary Arrojo, Lynn Mario, Ana Maria Carmagnani e Kanavillil Rajagopalan – pelas discussões sobre Lingüística, Análise do Discurso e Tradução presentes neste trabalho.

Ao grupo de tradução – Paula Arbex, Irene Hirsch, Teresa Machado, Aduari Brezolin, Sérgio Marra Aguiar, Aglaia Vaz, Francisca Aguiar, Lina Alvarenga, Deusa de Souza, Stella E. O. Tagnin e John Milton – pelas discussões que me levaram às reflexões presentes no trabalho.

Aos amigos de outras áreas - Mirna Pereira, Jaime e Gláucia Rodrigues, Rosana Miziara, Daisy Camargo, Ivone Cordeiro, Wilson, Reinaldo – pelo estímulo e decisivas palavras de confiança.

Aos meus irmãos Adriana Santiago, Alberto Sampaio e Gilberto Santiago, pela ajuda com o computador. À minha irmã Lúcia Helena Santiago e às amigas Lina Alvarenga e Astrid Miranda Leão, pela revisão da tese.

Aos colegas do Departamento de Línguas Estrangeiras da UECE, pelo incentivo e pela liberação para o curso.

À CAPES, pela concessão da bolsa para a pesquisa.

Aos médicos Pedro Carvalho, Fátima Rimoli e Paulo Batistuta, pela manutenção da minha saúde durante o processo de criação.

E agradeço especialmente à Profa. Dra. Stella Esther Ortweiler Tagnin, pelo privilégio de sua valiosa orientação no Mestrado e agora no Doutorado.

RESUMO

Clichês ou fórmulas situacionais são as expressões que os falantes de determinada língua transformam em estereótipos e lugares-comuns com o uso recorrente. Essas expressões típicas da oralidade surgem com freqüência em filmes norte-americanos, trazendo dificuldades para os tradutores de filmes.

Em um *corpus* de cinco filmes selecionados, a partir da temática do divórcio, foram encontrados mais de 250 clichês usados para expressar diferentes tipos de emoção: amor, alegria, ansiedade, compaixão, culpa, desgosto, raiva, surpresa e ironia. A tradução dos clichês foi analisada, levando em conta as restrições enfrentadas pelos tradutores. A análise não foi prescritiva, atendo-se basicamente à descrição das normas utilizadas pelos tradutores brasileiros na tradução dos clichês.

Essa análise revelou cinco normas. A primeira refere-se à tradução dos clichês em inglês pelos seus correspondentes em português. Apesar de algumas traduções serem estranhas para o falante nativo do português do Brasil, na maioria dos casos os tradutores usaram clichês que aparecem em situações semelhantes à do inglês, para verter os clichês da língua de partida, produzindo, assim, expressões naturais em português. Entretanto, as outras normas mostram a ausência de naturalidade das traduções. A segunda refere-se à criação de expressões gramaticais, porém pouco naturais em português. A terceira apresenta a tradução usando expressões que não são tidas como clichês. A quarta expõe a suavização das palavras de baixo calão. A última refere-se à linguagem coloquial usada na dublagem, ao invés de uma variante mais culta usada na legendagem, bem distante da oralidade que se espera no diálogo de um filme.

ABSTRACT

Clichés or situational formulas are those expressions used by speakers of a certain language which have become, due to repetitive use, stereotyped and commonplace. These typical oral language expressions, very frequent in North-American motion pictures, cause a lot of difficulties to subtitlers and dubbing translators when they translate them into Portuguese.

More than 250 clichés expressing different kinds of emotion (love, joy, anxiety, sympathy, guilt, sorrow, anger, surprise, and irony) were found in a *corpus* composed of five films about divorce. The rendering of these clichés in Portuguese was analyzed, taking into account the constraints faced by film translators. This analysis was not prescriptive, rather its aim was the description of the norms used by Brazilian film translators in the rendering of the clichés.

The analysis revealed five norms. Although some translations had been strange to Brazilian Portuguese native speakers, the translators used clichés in Portuguese, similar to the clichés used in the same situation in English, thus producing expressions which are natural in the Portuguese Language. However, the other four norms show the absence of naturalness in the translations. The second is related to the creation of grammatically correct expressions, but which are not nativelike in Portuguese. The third presents the translation by some expressions which are not clichés in Portuguese. The fourth indicates the minimization of taboo words. Finally, the language used in dubbing is colloquial, while subtitling prefers a formal language, which doesn't fit the oral aspect of a film dialogue.

LISTA DE QUADROS E ILUSTRAÇÕES

1. Figura 1: Clichês Identificadores de Grupos I.....	26
2. Figura 2: Clichês Identificadores de Grupos II.....	27
3. Figura 3: Clichês Identificadores de Grupos III.....	28
4. Figura 4: Clichês Identificadores de Grupos IV	29
5. Figura 5: a Dublagem na Europa.....	48
6. Figura 6: O TCR (Time Code Reader).....	50
7. Figura 7: Dublagem vs. Legendagem.....	54
8. Figura 8: A Legendagem na Europa.....	57
9. Figura 9: O Processo de Legendação e Legendagem no Brasil.....	59
10. Figura 10: Tipos de Melodrama.....	79
11. Figura 11: A Descrição do Corpus.....	81
12. Figura 12: A Ficha de Análise.....	83
13. Figura 13: Uso Consagrado vs. Uso Irônico.....	130
14. Figura 14: Clichês de Alegria.....	131
15. Figura 15: Clichês de Amor.....	131
16. Figura 16: Clichês de Ansiedade.....	132
17. Figura 17: Clichês de Compaixão.....	132
18. Figura 18: Clichês de Culpa.....	133
19. Figura 19: Clichês de Desgosto	133
20. Figura 20: Clichês de Raiva.....	134
21. Figura 21: Clichês de Surpresa.....	135
22. Figura 22: Clichês de Ironia.....	135
23. Figura 23: Relação Tempo/Caráter na Simulação do Software de Legendagem.....	141

24. Figura 24: Legendas de "Uma Babá Quase Perfeita".....	143
25. Figura 25: Anglicismos com Isto/Isso	162
26. Figura 26: Criação de Expressões Não-Naturais I.....	164
27. Figura 27: Criação de Expressões Não-Naturais II.....	165
28. Figura 28: Criação de Expressões Não-Naturais III.....	166
29. Figura 29: Criação de Expressões Não-Naturais IV.....	166
30. Figura 30: Tradução por Expressões Não-Clichês.....	168
31. Figura 31: A Suavização do Palavrão em "A Guerra dos Roses".....	175
32. Figura 32: Colocações Enclíticas e Proclíticas.....	180
33. Figura 33: A Mistura de Tratamentos (Tu Vs. Você).....	182
34. Figura 34: Reduções e Expletivos.....	185
35. Figura 35: Tradução por um Clichê em Português	192
36. Figura 36: Criação de Novas Expressões.....	194
37. Figura 37 Tradução por uma Expressão Não-Clichê.....	195
38. Figura 38: Suavização de Palavrão.....	196
39. Figura 39: Linguagem Oral vs. Linguagem Escrita.....	197

SUMÁRIO

EPÍGRAFE	III
AGRADECIMENTOS	IV
RESUMO	V
ABSTRACT	VI
LISTA DE QUADROS E ILUSTRAÇÕES	VII
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I- CLICHÊS OU FÓRMULAS SITUACIONAIS.....	6
1.1. O Estudo dos Clichês	7
1.1.1. A visão lingüística	9
1.1.2. A visão sociológica	20
1.1.3. A linguagem da emoção	30
1.2. A Tradução dos Clichês.....	33
1.2.1. A concepção de Coulmas e Lindenfeld	33
1.2.2. Norma em tradução	36
CAPÍTULO II- TRADUÇÃO DE FILMES	40
2.1. A Tradução de Textos Audiovisuais	40
2.2. A Dublagem	46
2.3. A Legendação e a Legendagem	54
2.4. A Literatura sobre a Tradução de Textos Audiovisuais.....	61
2.4.1. Críticas da Imprensa à Tradução de Filmes	62
2.4.2. Publicações sobre Dublagem	67
2.4.3. Publicações sobre Legendação e Legendagem	71
CAPÍTULO III- DESCRIÇÃO DOS CLICHÊS DE EMOÇÃO.....	78
3.1. Considerações Gerais sobre o Corpus e a Análise	78
3.1.1. Constituição do corpus.....	78
3.1.2. Busca e análise dos dados.....	82
3.1.4. A categorização das emoções	85
3.1.5. As definições do léxico da emoção	93
3.2. As Fórmulas ou Clichês de Emoção	95
3.2.1. Alegria	95
3.2.2. Amor.....	100
3.2.3. Ansiedade.....	101
3.2.4. Compaixão	104
3.2.5. Culpa	111
3.2.6. Desgosto	111
3.2.7. Raiva	116
3.2.8. Surpresa.....	122
3.2.9. Ironia	124

3.3. Quadros Sinóticos dos Clichês de Emoção	131
3.3.1. Alegria	131
3.3.2. Amor	131
3.3.3. Ansiedade	132
3.3.4. Compaixão	132
3.3.5. Culpa	133
3.3.6. Desgosto	132
3.3.7. Raiva	134
3.3.8. Surpresa	135
3.3.9. Ironia	135
CAPÍTULO IV- ANÁLISE DA TRADUÇÃO DOS CLICHÊS	136
4.1. Fatores que Influenciam a Dublagem e a Legendação	136
4.1.1. O sincronismo	136
4.1.2. O volume de texto: tradução fragmentária x tradução integral	144
4.1.3. Os aspectos técnicos envolvidos no processo	147
4.1.4. O papel dos profissionais envolvidos na tradução audiovisual	149
4.2. Normas para a Tradução de Clichês	155
4.2.1. Tradução por clichê correspondente em português	157
4.2.2. Cunhagem de expressões não-naturais	158
4.2.3. Tradução por uma expressão-não clichê	168
4.2.4. Suavização de palavrão	173
4.2.5. Uso da linguagem formal em detrimento da linguagem coloquial	177
4.3. Quadros Sinóticos das Normas de Tradução dos Clichês de Emoção	188
4.3.1. Tradução por clichê correspondente em português	188
4.3.2. Criação de novas expressões	193
4.3.3. Tradução por uma expressão-não clichê	193
4.3.4. Suavização de palavrão	195
4.3.5. Linguagem oral vs. linguagem escrita	196
CAPÍTULO V- GLOSSÁRIO DOS CLICHÊS	198
5.1. A macroestrutura do glossário	198
5.2. A microestrutura do glossário	198
5.3. O glossário por emoção	206
5.4. O glossário pela ordem alfabética	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS	243
BIBLIOGRAFIA	249
ANEXO	260
A Pesquisa nos dicionários	260

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é analisar a tradução de clichês, termo usado na Sociologia, ou fórmulas situacionais, termo usado na Lingüística, que expressam emoção em filmes dublados e legendados. Os clichês não são aqueles mencionados na canção de Gilberto Gil e Vinícius Cantuária (epígrafe), referentes aos enredos repetitivos encontrados nos filmes, apesar de esses clichês — casais belíssimos muito apaixonados, o final feliz apesar de todas as dificuldades etc — serem comuns nos filmes escolhidos para esta pesquisa, os norte-americanos. Por serem filmes comerciais, visando principalmente o grande público, apostam nos enredos conhecidos e nas situações que não provocam reflexões profundas. Seu objetivo é, antes de tudo, o entretenimento do público.

Os clichês a serem estudados aqui são expressões típicas da oralidade, ou seja, as expressões características da fala cotidiana, que de tanto serem repetidas, tornaram-se estereótipos e lugares comuns, como "Better late than never" (Antes tarde do que nunca). Portanto, o objeto desta pesquisa serão os clichês lingüísticos usados nos diálogos dos filmes e sua tradução para o português. Como são muito freqüentes nos filmes, essas fórmulas ou clichês necessitam da atenção redobrada do tradutor.

A intenção aqui é investigar se os profissionais de filmes traduzem os clichês por outros clichês usados correntemente por nós, falantes nativos do português, ou se criam novas expressões, influenciados pelas limitações encontradas nesse tipo de tradução.

Essa indagação surgiu do estudo dos clichês do filme "Uma Babá Quase Perfeita" (Mrs. Doubtfire), cuja análise revelou que os tradutores tenderam a criar novas expressões em português que se aproximavam mais das formas usadas

pelos falantes do inglês. Embora gramaticais, essas expressões não fazem parte do repertório dos falantes nativos, ou seja, não soam naturais para os falantes do português. Pawley & Syder (1983) chamam a atenção para o fato de o falante nativo empregar apenas um número restrito de estruturas, apesar de ter à sua disposição todo o elenco que pode ser gerado pelas regras gramaticais da língua.

Um exemplo disso é um clichê usado pela Sra. Doubtfire para dizer que ficaria muito feliz se visse o ator Clint Eastwood. Segundo ela, esse acontecimento iria alegrar o seu dia. Em inglês o clichê é *That would make my day*, o que motivou, possivelmente, o legendista a traduzi-lo por '*la fazer o meu dia*', em vez de expressões que seriam mais comuns e naturais em português, dentro do contexto, como '*Isto completaria o meu dia*', '*Isto ia alegrar o meu dia*', '*Aí sim eu ganhava o dia*' ou, melhor ainda, '*Aí sim eu tava realizada*'. Para Bamba, o uso de expressões estranhas ao idioma de chegada é muito comum no texto das legendas:

... na tradução de filmes em legendas as diversas exigências decorrentes do espaço de enunciação colocam o tradutor diante de vários dilemas na organização de seu texto e principalmente no uso particular e pouco comum de seu próprio idioma: uma produção textual acompanhada de um uso da língua de chegada que procura auxílios (diretos ou indiretos) na própria língua de partida do diálogo do filme (1997:03).

A pesquisa tem como meta verificar a hipótese de que essa criação de expressões seja uma norma entre os tradutores de filmes brasileiros em geral e não apenas um fenômeno circunscrito àquele filme. Se essa hipótese se confirmar, poderemos sugerir que as traduções de filmes são uma fonte de inovações da língua portuguesa.

A confirmação dessa hipótese seria algo semelhante ao acontecido na telenovela "A Indomada" exibida pela Rede Globo, só que de maneira inversa à hipótese enunciada acima: foram criadas expressões não-naturais em inglês a

partir de clichês em português. A história se passava numa fictícia cidade nordestina cujos personagens se diziam descendentes de ingleses e pontuavam suas falas com expressões em inglês. Apareceram na novela expressões interessantes e divertidas, porém inexistentes em inglês tais como "the cow goes to the swamp" (a vaca vai pro brejo) e "the night is a child" (a noite é uma criança).

Millôr Fernandes (1989), também com a finalidade de fazer humor, já havia criado várias fórmulas semelhantes às da telenovela, utilizando até mesmo "The Cow Went To The Swamp - A Vaca Foi Pro Brejo" como título do livro em que compilou essas expressões. A título de ilustração, aqui vão mais algumas dessas expressões que, certamente, o falante nativo do inglês não entenderia: *To blow up the balloon's mouth* (Arrebentar a boca do balão); *With me it's bread bread, cheese cheese* (Comigo é pão, pão, queijo queijo); *To take the little horse out of the rain* (Tirar o cavalinho da chuva); *He cooked in Mary's bath* (Cozinhou em banho-maria); *To whirl the old woman* (Rodar a baiana).

A tradução de filmes para vídeo e televisão no Brasil é uma atividade de suprema importância, visto que a maioria dos filmes exibidos aqui é de origem estrangeira. Entretanto, os tradutores dos filmes dublados e, principalmente, dos legendados são bastante criticados pelos telespectadores, pela imprensa e também por profissionais da área de tradução. A principal crítica à dublagem diz respeito à voz dos dubladores, mas na legendagem, relaciona-se, mais especificamente com a tradução dessas expressões estranhas para o falante nativo do português.

Um caso típico é a tradução da expressão britânica "skeletons in the cupboard" do filme "Quatro Casamentos e um Funeral". A "tradução literal" da expressão por "esqueletos no armário" foi alvo de reportagens feitas pelas revistas VEJA e ÉPOCA, criticando a solução dada pelos tradutores. O objetivo

aqui não é apenas fazer uma crítica ao tipo de comportamento dos profissionais, como as revistas fizeram, mas verificar as circunstâncias em que ocorre esse tipo de trabalho para refletir sobre a tradução audiovisual no Brasil por meio da análise da tradução dos clichês.

Como não existem em português, como acontece em inglês, obras de referência enfocando os clichês, os tradutores brasileiros acabam por criar expressões, provavelmente, porque não contam com um repertório ao qual recorrer quando diante do problema. Além de chamar a atenção sobre a questão da tradução dos clichês, este trabalho apresenta os resultados da pesquisa em forma de glossário no intuito de estimular futuras pesquisas sobre os clichês da língua portuguesa.

Além da criação dessas expressões estranhas ao falante nativo do português, a análise de "Uma Babá Quase Perfeita" mostrou que o nível de linguagem usado na tradução audiovisual também é pouco natural, apesar de gramatical. A linguagem nesse tipo de tradução, principalmente na legendagem, é formal, embora exista uma suposta preocupação em reproduzir a linguagem oral.

Como o intuito desta pesquisa é estudar os clichês que expressam emoção, serão abordados filmes com forte apelo sentimental, ou seja, os que fazem o telespectador chegar ao riso e ao choro de forma melodramática. Serão estudados 5 filmes cujo tema é o divórcio, como "Uma Babá Quase Perfeita". Os outros filmes foram escolhidos por tratarem da mesma temática e também por terem pelo menos uma versão dublada e uma legendada. Em alguns casos, como no filme em questão, foram produzidas três traduções: duas dubladas (uma para vídeo e outra para TV a cabo) e uma legendada (para vídeo). Não serão analisadas as cópias para o cinema, pois a ótica do trabalho será sobre as traduções para vídeo e televisão.

A tese é subdividida em cinco capítulos. Os dois primeiros formam o arcabouço teórico da tese: o primeiro define o objeto desta pesquisa, isto é, clichês ou fórmulas situacionais; o segundo, descreve as peculiaridades da tradução de textos audiovisuais, mais especificamente da dublagem e da legendagem.

A descrição do *corpus*, da metodologia e dos clichês de emoção formam o terceiro capítulo. O quarto apresenta, a partir da análise dos filmes dublados e legendados, as normas utilizadas pelos tradutores para a tradução dos clichês. Os clichês de emoção extraídos dos filmes estão compilados num glossário que compõe o quinto capítulo.

CAPÍTULO I: CLICHÊS OU FÓRMULAS SITUACIONAIS

Este capítulo vai discutir os principais aspectos relacionados aos clichês ou fórmulas situacionais: a dificuldade em classificá-los e defini-los, as disciplinas que se preocuparam em estudar esse fenômeno e os estudos sobre a tradução desses clichês, relacionando-os com o pensamento de algumas correntes dos Estudos de Tradução.

Está subdividido em duas partes. A primeira trata do estudo dos clichês e a segunda, da tradução.

1.1. O ESTUDO DOS CLICHÊS OU FÓRMULAS SITUACIONAIS

O CLICHÊ é um termo originário da fotografia e da tipografia. É uma placa fotometricamente gravada em relevo sobre metal para a impressão de imagens e textos por meio de prensa fotográfica. O termo está ligado, pois, à reprodução em massa de textos e imagens e, por isso, atualmente seu significado se relaciona a situações e expressões que, de tanto serem repetidas, tomaram-se estereótipos e lugares-comuns.

A dificuldade em definir um clichê linguístico é sentida por qualquer um que resolva desempenhar essa tarefa. Kirkpatrick (1996 e 1997) propõe uma classificação baseada em dois lexicógrafos, Partridge (1985) e Fowler (1996). Essa categorização será mostrada com mais detalhes abaixo, mas é importante ressaltar aqui o que a autora chama de CLICHÊS SITUACIONAIS por se tratar do tipo de clichê objeto de estudo deste trabalho. Os clichês situacionais são aquelas expressões que os falantes de uma dada comunidade tendem a repetir em determinadas situações. Esses clichês são denominados FÓRMULAS SITUACIONAIS por Tagnin (1989).

FÓRMULAS SITUACIONAIS são definidas como expressões fixas ou semi-fixas, com variadas funções socio-lingüísticas, utilizadas pelo falante de uma dada língua como um comentário em determinadas situações (Tagnin, 1996). Se forem obrigatórias, as fórmulas são denominadas FÓRMULAS DE ROTINA, caso contrário, recebem o nome de fórmulas situacionais. As fórmulas, apesar de não possuírem conteúdo significativo, por se tratarem de repetições que não exigem reflexões por parte do emissor e do receptor, são muito importantes para o convívio social:

Se observarmos nossa fala nas conversas que mantemos diariamente, notaremos que grande parte dela segue caminhos já trilhados. Observaremos também que, no geral, nossas conversas carecem de conteúdo, desenvolvendo-se de acordo com padrões pré-moldados de pensamento e de expressão verbal. Isso, na realidade, faz nossa comunicação fluir com mais facilidade e eficiência, pois evita que a todo momento tenhamos que ser criativos - o que seria absolutamente impossível. Isso vale igualmente para o ouvinte, pois ele também não teria condição de estar constantemente decodificando seu interlocutor (Tagnin, 1989:57).

Zijderveld (1979) também enfatiza, como Tagnin, a importância dos clichês, tanto para o falante quanto para o interlocutor nas interações sociais. Define-os também como formas de pensamento, ação e emoção que moldam sentimentos, pensamentos e ações na vida social. Embora ressalte a carência de conteúdo dos clichês, reconhece sua função social relevante. Por isso postula que no clichê ocorre a substituição do significado pela função (1979:10).

É justamente pela semelhança de abordagem dos três autores que estou utilizando "clichês situacionais" e "fórmulas situacionais" como sinônimos, apesar de Tagnin não recomendar o uso de "clichê" pelo sentido pejorativo que o termo adquiriu (1989:58). Quando se refere a esse assunto, Kirkpatrick diz que, embora esse sentido pejorativo seja enfatizado até por estudiosos do assunto, existem aqueles que saem em defesa dos clichês, como os editores McArthur (1992) e Fowler (1996):

McArthur não é o único autor a vir em defesa do clichê. Surpreendentemente, Fowler também o fez há muito tempo no dicionário *Modern English Usage*.¹ 'O que é novo não é necessariamente melhor do que o velho', McArthur escreve e continua seu pensamento citando J. A. Spender, 'Um clichê bem trabalhado é melhor do que uma expressão que não funciona'. Ele até zomba daqueles que são muito críticos em relação aos clichês, dizendo que 'O entusiasmo dos inimigos dos clichês pode impedi-los de ver o assunto com isenção (Kirkpatrick, 1996:17).²

O uso de clichês na linguagem vem sendo objeto de pesquisas em áreas do conhecimento, como a Lingüística e a Sociologia. Na Lingüística, o clichê vem recebendo a atenção de várias sub-áreas como a lexicologia, a sociolingüística, a etnolingüística, a psicolingüística e a pragmática, que se concentram especialmente na importância das fórmulas ou clichês para a aquisição e fluência de uma língua estrangeira e para a tradução. A Lexicografia também se preocupa com os clichês, tanto que existem várias obras de referência numa tentativa de categorização dessas expressões, como os dicionários de clichês de Rogers (1985), Partridge (1985), Spears (1992) e Kirkpatrick (1996).

Este trabalho baseia-se, principalmente na pesquisa sociolingüística de Tagnin (1989 e 1996) e na pesquisa lexicográfica de Kirkpatrick (1996 e 1997). Além das duas autoras, o estudo sociolingüístico feito por Coulmas (1979) é também fundamental para o arcabouço teórico da tese, pois seu trabalho tem como meta comparar os clichês produzidos em culturas diferentes.

Os clichês também foram objeto de estudo de Zjiderveld (1979), que os analisou sob a ótica da Sociologia. Essa visão sociológica se juntará à lingüística para a definição da abordagem a ser utilizada neste estudo. A seguir, serão examinados os principais aspectos analisados por esses pesquisadores.

¹ Fowler publicou o seu dicionário pela primeira vez em 1926. A edição de 1996 saiu sob a responsabilidade de outro editor, R. W. Burchfield.

² Todas as traduções que forem de minha autoria virão com o original em nota de rodapé a partir de agora. Os que vierem sem o original foram escritos em português ou foram tirados de traduções publicadas. "McArthur is not the only writer to offer a few words in defence of the cliché. Rather surprisingly Fowler does also at a considerably earlier date in *Modern English Usage*. 'What is new is not necessarily better than what is old,' he writes and goes on to quote J. A. Spender as saying, 'The hardest worked cliché is better than the phrase that fails.' He even chastises, pointing out that 'The enthusiasm of the cliché hunters is apt to run away with them'".

Este trabalho baseia-se, principalmente, nas pesquisas sociolingüísticas de Coulmas (1979) e Tagnin (1989 e 1996) e nas pesquisas lexicográficas de Kirpatrick (1996 e 1997).

1.1.1. A VISÃO LINGÜÍSTICA

Não existe consenso dentro da Lingüística quanto à nomenclatura dessas expressões. São chamadas de *rotinas verbais* (Ferguson, 1976), *fórmulas de rotina* (Coulmas, 1979 e Yorio, 1980), *discurso formulaico* (Bohn, 1986), *fórmulas situacionais* (Tagnin, 1987, 1989 e 1996), *estereótipos verbais*, *rotinas conversacionais* (Wilss, 1990), *rotinas lingüísticas* (Lindenfeld, 1993) e *clichês situacionais* (1996a e 1996b).

Várias foram as tentativas para definir o que vem a ser um clichê e, conseqüentemente, apontar qual abordagem deve ser empregada para lidar com eles. Kirkpatrick menciona três aspectos a serem levados em conta na categorização dos clichês. O primeiro relaciona-se ao fato de que a "interpretação individual" (individual interpretation) é fundamental para que uma expressão seja considerada um clichê, ou seja, sempre que uma expressão nos parecer "irritante" (annoying), podemos estar diante de uma candidata a clichê. Embora reconheça que essa interpretação individual seja importante, Kirkpatrick argumenta que é preciso fazer uso de uma classificação mais rígida para definir o que vem a ser um clichê.

Em segundo lugar, para se fazer uma classificação dos clichês é necessário ter em mente que a expressão pertence também a outras categorias lingüísticas mais bem delimitadas. Em outras palavras, antes de ser um clichê, a expressão já foi uma citação, um provérbio etc.

Finalmente, é importante verificar o trabalho de quem já refletiu sobre o assunto. Kirkpatrick, como já foi dito acima, baseou a sua classificação em Partridge (1985) e Fowler (1926/1996).

Kirkpatrick classifica assim os clichês:

1. **Clichês Símile (Simile Clichés)** – como o próprio nome já diz, os clichês fazem uma comparação. Ex: 'deaf as post' ('surdo como um poste') e 'like a breath of fresh air' ('como uma lufada de ar fresco');
2. **Clichês Estrangeiros (Foreign Clichés)** – os clichês tomados de empréstimo de uma língua estrangeira para o inglês são usados em sua forma original. Ex. 'pièce de résistance' ('o melhor exemplo de alguma coisa ou a melhor parte de alguma coisa') e 'coup de grâce' ('golpe de misericórdia');
3. **Clichês Proverbiais (Proverb Clichés)** – essa categoria inclui provérbios e ditos populares. Ex. 'a bird in the hand is worth two in the bush' (mais vale um pássaro na mão do que dois voando) e 'make hay while the sun shines' ('Deus ajuda quem cedo madruga');
4. **Clichê Alusivo (Allusion Clichés)** – o clichê aparece de forma incompleta ('a bird in the hand' e 'make hay') e faz uma alusão a um provérbio, a um dito popular, a uma citação, a uma lenda (o toque de Midas), a uma história da Bíblia etc;
5. **Clichês de Citação (Quotation Clichés)** – essa categoria inclui também as citações consagradas de maneira diferente do que foram ditas originalmente. Kirkpatrick apresenta uma citação de Alexander Pope ('An Essay to Criticism', 1709) – 'a little learning is a dangerous thing' (saber pouco é perigoso), cujo clichê ficou 'a little knowledge is a dangerous thing' (ter pouco conhecimento é perigoso);
6. **Clichês de Duplos (Doublet Clichés)** – são aquelas expressões compostas por pares de palavras sinônimas, quase sinônimas e também aquelas contendo idéias correlatas. Ex. 'safe and sound' ('são e salvo'); 'bag and baggage' ('mala e cuia');
7. **Clichês Eufemísticos ou Clichês Eufêmicos (Eufemism Clichés)** – são expressões contendo eufemismos tais como 'economical with the truth' ('econômico com a verdade' para 'mentiroso') e 'kick the bucket' ('bater as botas' para 'morrer');
8. **Clichês Idiomáticos (Idiom Clichés)** – os clichês são expressões idiomáticas, tais como 'light at the end of the tunnel' ('a luz no fim do túnel') e 'take the bull by the horns' ('pegar o touro pela unha');
9. **Clichês-Chavões (Catchphrase Clichés)** – esses chavões são criados a partir de campanhas publicitárias, frases famosas de filmes ou citações de programas de televisão. Ex. 'tell that to the marines' ('vá contar pra outro') e 'does your mother know you're out?' ('sua mãe sabe que você saiu');
10. **Clichês da Moda (Vogue Clichés)** – são termos técnicos e especializados que se transformam em clichês ao serem usados no linguajar cotidiano. Ex: 'the generation gap' ('conflito de gerações') e 'the name of the game' ('o nome do jogo');
11. **Clichês Expletivos (Filler Clichés)** – são expressões que poderiam ser perfeitamente dispensáveis em uma sentença, estando lá apenas para preencher espaço. Ex. 'just between you and me' ('só entre mim e você') e 'you know what I mean' ('você sabe o que eu quero dizer');

12. **Expressões Repetitivas (Hackneyed Phrases)** – a própria autora reconhece que, nessa categoria, poderiam estar todos os clichês, mas ela a reservou para as sentenças que, de tanto serem usadas, perderam o seu frescor. Ex. 'better late than never' ('antes tarde do que nunca') e 'saved by the bell' ('salvo pelo gongo');
13. **Clichês Situacionais (Situational Clichés)** - apesar de mencionar essa e a próxima categoria no seu artigo (1996), Kirkpatrick não as inclui no dicionário, por considerá-las muito nebulosas. Dá como exemplo de clichês situacionais as expressões que se dizem a um vizinho numa conversa informal, como por exemplo 'it's bound to rain' ('vai chover hoje');
14. **Clichês Identificadores de um Grupo (In-group Clichés)** – como a categoria anterior, esta também não consta do dicionário. A autora cita como exemplo expressões que marcam a intimidade do relacionamento entre pais e filhos, como no caso dela com os filhos: 'it comes from within' ('vem de dentro') (Kirkpatrick, 1996:21 - 24).

Apesar de concordar com a afirmativa de Kirkpatrick sobre a dificuldade de categorização dos clichês e com os critérios para a sua categorização (interpretação individual, significado do clichê e estudos sobre o assunto), não vou utilizar as especificidades da classificação proposta por ela. Nessa classificação, a autora demonstra uma grande preocupação em mostrar a origem do clichê (se é uma citação, um provérbio, uma expressão estrangeira, um eufemismo etc.) Esse tipo de discriminação foge ao escopo da tese. O objetivo aqui é apenas encontrar os clichês que expressam emoção.

Um problema na categorização de Kirkpatrick relaciona-se com a idiomaticidade ou não do clichê (item 8 da classificação acima). Nesse caso, prefiro a denominação de expressões idiomáticas dada por Tagnin. Ela recorre à composicionalidade para distinguir o idiomático do não-idiomático. Quando o significado de uma expressão não for previsível a partir da soma de suas partes, como 'Kick the bucket', essa expressão é idiomática:

O exemplo clássico da língua inglesa para ilustrar esse aspecto é *kick the bucket*, que não significa "chutar o balde" [também uma expressão idiomática em português] mas "morrer". Exemplo similar existe em português: *bater as botas* (Tagnin, 1989:44)

Sob esse prisma, portanto, alguns clichês, como o supracitado, são idiomáticos e outros não, como é o caso de 'better late than never' (antes tarde do que nunca).

Tagnin também menciona os clichês expletivos (filler clichês) e os clichês de duplos (doublet clichês), chamando-os respectivamente de GAMBITOS (termo cunhado por Eric Keller (1979) a partir do jogo de xadrez, em que esse movimento "representa a abertura da partida" (1989:52)) e BINÔMIOS. Não vou me deter nessas duas categorias, por não serem objeto de estudo deste trabalho.

Mesmo não usando exatamente a categorização de Kirkpatrick, seu trabalho ajudou bastante no entendimento daquilo que se constitui ou não em um clichê. Sua definição de "Clichê Situacional", como já foi dito, coincide com a de Tagnin e a de Zijderveld. Quase todos os clichês encontrados nos filmes se enquadram na categoria "Expressões Repetitivas". Dois dos seus critérios para a identificação deles também foram de grande valia para a realização desta pesquisa: interpretação individual combinada com o trabalho de outros pesquisadores. Ou seja, para definir um clichê vou utilizar minha experiência e as observações feitas por Kirkpatrick (1996), Tagnin (1989), Coulmas (1979) e Zhiderveld (1979).

Acredito que o último tipo de clichê apresentado por Kirkpatrick não se constitui em uma categoria. Zijderveld (1979) e Coulmas (1979) afirmam que identificar grupos é uma das funções dos clichês, como veremos a seguir. Antes disso, porém, será analisado outro texto importante para o estudo do clichê, o de Tagnin (1987, 1989 e 1996)

No seu livro "Expressões Idiomáticas e Convencionais", Tagnin propôs uma primeira classificação para as fórmulas, subdivididas em três tipos: fórmulas

situacionais sintáticas, fórmulas de rotina e fórmulas fixas (1989:56-7). O primeiro tipo inclui as fórmulas em que “a estrutura é fixa, mas a parte léxica variável”:

Would you mind ...	Você se importaria de ... (fórmulas de polidez)
It seems that/to	Parece que ... (fórmulas de distanciamento)
How about ...	Que tal... (propostas ou sugestões sob forma de perguntas)

(1989:56).

O segundo tipo engloba expressões de uso obrigatório em determinadas situações, “tanto assim que, se não forem proferidas, implicam a ruptura das convenções sociais, ou seja, aquele que deixou de dizê-las é tachado de mal-educado”. Nesse caso estão incluídos os agradecimentos, as saudações, desculpas e fecilitações, entre outros (1989:64).

Finalmente, temos as expressões que consistem nas “fórmulas fixas proferidas a título de comentário dentro de determinada situação” (1989:57):

Act your age!	Não seja infantil! (frases feitas)
To be or not to be, that's the question. (Shakespeare)	Ser ou não ser, eis a questão. (citações)
After a storm, comes a calm.	Depois da tempestade, vem a bonança. (provérbios) (1989:60-2).

A esses exemplos de Tagnin, podem ser acrescentados os outros propostos por Kirkpatrick os quais se enquadram na categoria de fórmulas situacionais: símiles, expressões estrangeiras, alusões, eufemismos e chavões. Em um texto posterior, a autora modificou um pouco essa classificação, utilizando o critério da obrigatoriedade do uso para distinguir as *fórmulas fixas*, agora rebatizadas de *fórmulas situacionais*, das *fórmulas de rotina*: quando forem de uso obrigatório, serão chamadas de fórmulas de rotina, caso contrário, serão denominadas fórmulas situacionais (1996). Além dos aspectos acima mencionados, foi também essa distinção que me fez preferir o critério de Tagnin para definir um clichê ou fórmula situacional.

A pesquisa envolvendo fórmulas situacionais está concentrada, principalmente, no campo da aprendizagem de uma língua estrangeira. Existem

ainda poucos trabalhos em tradução, área da minha pesquisa. Além de Tagnin, temos os textos de Coulmas (1979) e Lindenfeld (1993).

Coulmas (1979) lançou as bases para a análise dos clichês na Sociolinguística. Para ele, as fórmulas não podem ser abordadas pela semântica composicional, já que devem ser analisadas levando em conta o todo e não as partes. Outro aspecto a ser considerado é o contexto de uso da fórmula. Com base nesses elementos, propõe que toda a análise de fórmulas a abordar dois universos culturais diferentes faça uma comparação desses dois contextos. Esse tipo de análise, chamada pelo autor de “pragmática contrastiva”, constitui-se em um estudo etnocontrastivo de atos de fala. (1979:241-2)

Como exemplo, Coulmas realizou um estudo contrastivo inglês/japonês, analisando um ato de fala, o de felicitações (congratulations). O autor mostra como o clichê está ligado ao contexto socio-cultural e como representa formas características de comportamento social de cada sociedade. Para levar a cabo o seu estudo, propõe um modelo que consiste na descrição da situação em que a fórmula foi usada, considerando os fatores que influenciam a produção dessa fórmula (sexo e idade dos participantes, época e lugar da produção, o grau de polidez etc.) O autor justifica a pertinência de seus “frames” situacionais da seguinte maneira:

Todo participante de um ato social traz consigo uma experiência interacional que lhe permite identificar cada situação concreta como uma instância de um tipo de situação já antes vivenciada por ele. Baseado em seus desejos, preferências, normas, valores, conhecimento das motivações humanas e esquemas interpretativos, o participante é capaz de abstrair em quais aspectos essa situação se assemelha a outras (1979:243).³

³ “Every participant in a social situation brings along his interactional experience, which allows him to identify every concrete situation as a token of a type of situation previously encountered. On the basis of wants, preferences, norms values, knowledge of human motivations and interpretive schemes he is able to abstract those features of a situation which it has in common with the others.”

Lindenfeld utilizou o modelo de Coulmas para fazer uma comparação das fórmulas usadas por feirantes para vender suas mercadorias na França e nos Estados Unidos. Concluiu que os clichês diferem em impacto, tanto pragmático quanto semântico, porque possuem forças ilocucionárias diferentes: na França, os comerciantes abordam o cliente de maneira mais incisiva do que nos Estados Unidos. Por essa razão, a língua utilizada pelos franceses é mais direta do que a dos americanos, que o fazem através de atos de fala indiretos.

Esse modelo pode ser aplicado à tradução, no entanto, isso será comentado na seção dedicada a esse assunto (seção 1.2). Por ora, é interessante examinar um pouco em que consiste a análise proposta pela Pragmática Contrastiva.

A Pragmática Contrastiva postula que o mesmo procedimento da Análise Contrastiva usado na fonologia, sintaxe e semântica pode também ser estendido ao discurso. O objetivo da análise é examinar como os diferentes atos de fala (cumprimentos, pedidos de desculpas, agradecimentos etc) são realizados em culturas diferentes.

O discurso, então, é visto como uma sucessão de atos de fala em que os falantes utilizam a língua para fins comunicativos. A teoria dos atos de fala usada nessa abordagem é aquela preconizada por Searle (1975), baseada nas conferências proferidas por Austin em Harvard e depois reproduzidas no livro "How To Do Things With Words" (1962). Como discípulo de Austin, Searle foi o divulgador de suas idéias, fazendo com que sua leitura da obra do filósofo inglês seja a mais conhecida dentre outras que tal obra suscitou. Há quem discorde dessa interpretação, como Rajagopalan, que a chama de "leitura oficial" (1996:108).

Para Searle, de todos os atos de fala, o ato ilocucionário⁴ é o mais importante por ser a unidade básica da comunicação humana, porque sempre que dizemos alguma coisa, temos a intenção de realizar pelo menos um ato ilocucionário, como, por exemplo, fazer promessas, dar ordens, pedir desculpas, agradecer, ameaçar, aconselhar, etc. Em outras palavras, toda sentença é um ato ilocucionário em potencial, constituída de um conteúdo proposicional e de uma força ilocucionária. Portanto, à proposição “fechar a porta” podem estar ligados os seguintes atos ilocucionários, dependendo da intenção do falante: uma pergunta (Você poderia fechar a porta?), uma previsão (Você vai fechar a porta), uma ordem (Feche a porta!) ou um desejo (Ah se você fechasse a porta!) (1975:90-91).

Arrojo e Rajagopalan (1992) argumentam que essa proposta de Searle é uma teoria da literalidade, procurando mostrar como essa noção está embutida no desenvolvimento do pensamento teórico do autor. Para isso, utilizam três momentos do trabalho do filósofo.

O primeiro diz respeito à discordância de Searle com seu mestre sobre a diferença entre ato locucionário e ilocucionário. Para Austin, o primeiro se constitui no “ato de dizer algo”, enquanto o outro seria a “realização de um ato ao dizer algo”. (Austin, 1990:89). “Para Searle não se sustenta a distinção entre os dois atos porque, segundo ele, haveria casos em que a significação sozinha exauriria a força ilocucionária do enunciado em questão, ou seja, as duas classes, respectivamente, dos atos locucionários e dos atos ilocucionários, não excluiriam uma a outra; ao contrário, a segunda englobaria a primeira” (Arrojo e Rajagopalan, 1992:114).

⁴ ‘Illocutionary Act’ recebeu traduções diferentes no Brasil, como ato ilocutório, por exemplo. Estou usando aqui o termo utilizado na tradução brasileira de “How To Do Things With Words”, “Quando Dizer é Fazer. Palavras e Ação”.

No entanto essa discordância é, segundo os autores, a grande evidência para provar a tese da literalidade nos escritos do filósofo americano defendida por eles, quando Searle diz que “em certos casos, a ‘significação’ de uma sentença seria suficiente para se determinar sua força ilocucionária”. Citam o exemplo dado por Searle na enunciação da sentença “I hereby promise I am going to do it” (Prometo que vou fazer isso), que vai sempre se constituir num ato de promessa, independente dos demais fatores do contexto da situação, isto é, em qualquer contexto a sentença acima vai sempre se constituir numa promessa. Entretanto, Searle faz uma ressalva, dizendo que o contexto para a realização do ato deve ser ‘sério’ e ‘literal’, não valendo situações tais como “uma encenação teatral, a prática de pronúncia como parte de uma atividade didática, o discurso metafórico e o sarcástico” (Arrojo & Rajagopalan, 1992:114).

O outro caso mencionado pelos autores para a tese da literalidade em Searle é a distinção feita pelo filósofo entre o significado da sentença (word or sentence meaning) e o significado do locutor (speaker’s utterance meaning). No primeiro caso, temos “o que uma determinada sentença significa” e no segundo, “o que um certo locutor pode querer dizer ao enunciar tal sentença numa determinada ocasião”. O significado da sentença é literal, pois é visto como “dado, objetivo, constante e imutável”; o do locutor é o figurado, ou seja, “o subjetivo, passageiro, circunstancial e instável” (Arrojo & Rajagopalan, 1992:116).

Por último, Arrojo e Rajagopalan analisam outro aspecto relevante da teoria de Searle, o ato de fala indireto (indirect speech act), resultante da incorporação do princípio da cooperação de Grice. Para Searle, existem sentenças cuja força ilocucionária não é tão explícita, ou seja, não se constata a presença de verbos performativos que indiquem claramente a intenção do falante. Searle chama esses atos de fala de atos ilocucionários indiretos e ilustra seu ponto com os

seguintes exemplos: “pretendo casar com você” (promessa), “Posso ajudar?” (oferecimento), “Vou pagar você na próxima quarta” (promessa) e “Você quer que eu vá embora?” (oferecimento) (Searle, 1975:98).

Grice diz que há um princípio de cooperação entre locutor e interlocutor que rege toda conversação, fazendo com que o segundo perceba a intenção do primeiro, mesmo que sua enunciação não tenha sido explícita. Com base nesse princípio, mesmo que um pedido venha em forma de pergunta (ato de fala indireto), o receptor vai entender o emissor. É o caso de “Can you pass the salt?” (Pode me passar o sal?) proferida por alguém durante uma refeição. Os autores postulam que essa atitude é também uma defesa da literalidade, pois, para Searle, a expressão, mesmo sendo usada como pedido, será sempre uma pergunta devido à sua forma lingüística (Arrojo & Rajagopalan, 1992:118).

A questão da literalidade chamou minha atenção já no trabalho que deu origem à tese, quando utilizei a teoria dos atos de fala de Searle, tendo como base a pesquisa de Rintell (1984), para trabalhar com os clichês de emoção no filme “Uma Babá Quase Perfeita” (Araújo, 1997). Rintell abordou a aprendizagem de fórmulas que expressam emoção no ensino do inglês como língua estrangeira. Para a autora, a expressão lingüística da emoção se realiza através de um entrecruzamento de atos ilocucionários, com uma predominância de atos ilocucionários indiretos:

... pode parecer estranho considerar-se a expressão lingüística da tristeza ou do desgosto como atos ilocucionários, embora esses atos de fala se enquadrem perfeitamente na nossa definição de um ato ilocucionário - ato de fala no qual o receptor reconhece a intenção do emissor que realizou aquele ato. Parte dessa estranheza resulta do fato de que, na expressão da emoção, não há verbos performativos para nomear e descrever o ato de maneira sucinta. Entretanto, quando se expressa a emoção, é possível realizar simultaneamente outros atos ilocucionários, alguns dos quais possuem verbos referente a eles” (1984:256).⁵

⁵ “... it may seem strange to consider expressing sadness, or expressing disgust as illocutionary acts, although these facts fit perfectly well our definition of an illocutionary act - a speech act in which the hearer recognizes the speaker's intention to perform that act. Part of that strangeness results from the fact that for the expression of emotion, there are no performative

Naquele trabalho (Araújo, 1997), categorizei e analisei as fórmulas de acordo com a proposta de Rintell. No entanto, foi problemática minha afirmação de que certos atos de fala estão sempre ligados a um determinado tipo de emoção, nesse caso acreditando que algumas fórmulas são literais, ou seja, não importa em que contexto, sempre traduzem o mesmo tipo de emoção. Por exemplo, ao proferir *Stop it* o indivíduo vai sempre mostrar que está com raiva. Minhas conclusões na época foram as seguintes:

A maioria das fórmulas enfocadas estão associadas a cada uma das categorias de atos de fala estudadas: culpa, encorajamento, tristeza, alegria e raiva. As únicas exceções ficam por conta das expressões *don't ask, I wish I could* e *it's not working*, que nem sempre traduzem o estado de tristeza do falante, e *no way* e *watch your mouth*, que nem sempre indicam raiva (Araújo, 1997:30).

Algum tempo depois, percebi que o fato de estarem sendo usadas no filme daquela maneira não significava que sempre traduziriam aquele tipo de emoção em qualquer situação. Minhas observações teriam que ficar limitadas ao contexto do filme analisado, ou seja, essas observações dependeriam das circunstâncias em que a fórmula ocorria. É bastante questionável tratar uma expressão como perene, imutável e literal. O caso de "esqueletos no armário" é a prova disso (Vide introdução e capítulo II).

Apesar da ressalva quanto à crença na literalidade das fórmulas nos trabalhos de Coulmas (1979) e Lindenfeld (1993), alguns aspectos abordados pelos dois autores serão relevantes para este trabalho, como a descrição da situação em que a fórmula ocorre e a constatação de que a tradução da fórmula deve levar em conta o contexto cultural. Além do mais, existem vários pontos em comum entre Coulmas e Zijderveld, como será mostrado a seguir.

1.1.2. A VISÃO SOCIOLÓGICA

Zijderveld define o clichê ou fórmula situacional, a partir de uma perspectiva sociológica, da seguinte maneira:

O clichê é uma forma tradicional da expressão humana (em palavras, pensamentos, emoções, gestos e atos) que - devido ao uso repetitivo na vida social - perdeu seu poder heurístico original. Embora, positivamente, não contribua com significados para a comunicação e as interações sociais, funciona socialmente, já que estimula comportamentos (cognição, emoção, decisão e ação) e evita reflexões sobre significados.

RESUMO: A essência⁶ sociológica do clichê consiste na substituição do significado original por funções sociais. Essa substituição é causada pelo uso repetitivo e realçada pela falta de reflexão (1979:10)⁷.

Os conceitos de significado e função são primordiais para a argumentação de Zijderveld, porém antes de entrar nessa discussão, vou enumerar algumas considerações tecidas por ele sobre o clichê. Não é fácil determinar quando, onde e por quem um clichê foi cunhado, já que por meio do uso repetitivo, algumas vezes por muitas gerações, tornaram-se parte da tradição cultural de um povo. Podemos dizer, então, que os clichês englobam as experiências e observações das gerações passadas, antes vigorosas, engenhosas e originais, mas que depois foram se tornando velhas e usadas por meio do uso repetitivo. Várias expressões tiradas de Shakespeare possuem esse caráter: "ser ou não ser" e "há algo de podre no reino da Dinamarca" (Zijderveld, 1979:11-12).

Ao contrário do que se pensa, os clichês não são apenas lingüísticos. Gestos (um aperto de mão) e atos (uma ocupação ou uma greve) podem também funcionar como clichês. Por exemplo, a ocupação de uma universidade é vista

⁶ O autor esclarece que não é 'essencialista' como sua definição parece sugerir: "A definição de clichê a ser dada nessa seção não tem a intenção de dizer ao leitor o que o clichê é na essência. Não acredito em tal 'essencialismo'. O que essa definição sugere é como se pode examinar sociologicamente um fenômeno que pertence à nossa comunicação diária e que o dicionário chama de 'clichê'. O que esse fenômeno 'essencialmente' é, não sei e nem posso saber. Entretanto, após ter me conscientizado de sua existência e ler definições lexicográficas no dicionário, posso fazer um esforço para descrevê-lo, defini-lo e analisá-lo sociologicamente" (1979:09).

⁷ "A clichê is a traditional form of human expression (in words, thoughts, emotions, gestures acts) which - due to repetitive use in social life - has lost its original, often ingenious heuristic power. Although it thus fails positively to contribute meaning to social interactions and communication, it does function socially, since it manages to stimulate behaviour (cognition, emotion, volition, action), while it avoids reflections on meanings. *Summary:* The sociological essence of a cliché consists of the supersedure of meaning by functions. This supersedure is caused by repetitive use and enhanced by the avoidance of reflection."

hoje em dia como um clichê, porque esse ato, que provocou muitas reflexões e marcou duas gerações (a dos anos 60 e 70), agora tornou-se um fato rotineiro e não possui nem de longe a força que tinha antes.

Os clichês são também muito freqüentes nas manifestações artísticas. Um enredo clássico como o de Romeu e Julieta já foi bastante utilizado na literatura e hoje em dia aparece maciçamente no cinema. A função desses clichês estéticos é fazer com que as pessoas consumam produtos artísticos de maneira prazerosa, sem apelar para muitas reflexões. É o caso dos filmes norte-americanos a serem aqui estudados (1979:12).

Como no processo de modernização os significados e valores mudam constantemente e não deixam que o homem moderno tenha uma realidade simbólica estável, os clichês dão essa sensação de estabilidade e nesse ponto funcionam como instituições, tidas como formas tradicionais e coletivas de pensamentos, sentimentos e ações. Essas instituições (a família, a igreja, o estado, etc), assim como os clichês, têm o poder de estimular comportamentos. Assim, os clichês aparecem como micro-instituições e as instituições tendem a se tornar macro-clichês (1979:17).

A substituição do significado pela função, tese defendida por Zijderveld, é uma característica fundamental dos clichês. Foi justamente por se aprofundarem bastante nessa questão, que as reflexões do sociólogo tiveram muita importância na identificação dos clichês neste trabalho.

As definições de significado e função são baseadas nas reflexões de Georg Herbert Mead, sociólogo também citado no trabalho de Coulmas. Essas definições estão relacionadas com as interações humanas. Para Zijderveld,

o significado é a qualidade que tem o locutor e o interlocutor de seguir e participar cognitiva e emocionalmente de uma interação

social. Além disso, eles têm a capacidade de entender e prever os próximos estágios dessa interação (1979:18)⁸.

Em outras palavras, para que uma interação tenha significado cada um dos participantes deve assumir o papel do outro, ou seja, deve internalizar a atitude do outro ("o outro generalizado"). Além dessa internalização, o significado surge também quando os participantes antecipam os próximos passos dessa interação. Esse conceito de antecipação foi um acréscimo de Zijderveld à teoria de Mead (1979:18-19).

Zijderveld dá o exemplo de uma aula expositiva para explicar melhor os conceitos de internalização e antecipação. Quando o professor explica uma teoria e quando os alunos começam a questioná-lo no meio da explicação, ele sabe que: sua explanação está fazendo sentido para os alunos; os alunos estão entendendo o que ele diz; suas palavras são significativas. Quer dizer, os alunos, além de estarem aptos a seguir o professor, são capazes de internalizar o papel e a atitude dele, como se fossem professores também (internalização). Essa internalização lhes dá também a capacidade de antecipar ou prever os próximos passos da explicação do professor (antecipação).

Para o sociólogo, a internalização é o mecanismo que faz surgir o significado, sendo a antecipação uma consequência desse surgimento (1979:19). Quando o significado é substituído pela função, essa reflexão por parte dos participantes desaparece, dando lugar a um esquema behaviorista, tipo estímulo-resposta:

Função é a qualidade interativa que permite ao emissor realizar uma certa ação de acordo com o estímulo recebido pelo interlocutor, independente de qualquer internalização emotiva e

⁸ "Meaning is that quality in human interactions which enables a participant, as well as an observer, to not only cognitively and emotively follow the interaction and participate in it, but to also predict and understand the next few stages of the further development of the interaction."

cognitiva ou antecipação da atitude do outro por parte do emissor (1979:20)⁹.

Assim, quando uma garçonete nos Estados Unidos limpa a mesa, entrega o menu e pergunta como foi o dia do cliente, ela não quer saber exatamente isso, como se esperaria de uma interação com significado, mas sim sinalizar que está pronta para servir. Nessa frase, o significado foi substituído pela função (1979:17).

Outro exemplo dado pelo autor é o da aprendizagem da matemática e das primeiras letras. Na escola primária, as crianças são treinadas behavioristicamente a ler e fazer contas. Para que o objetivo educacional seja alcançado, os alunos aprendem as regras básicas da matemática e o significado das palavras sem entrarem em nenhuma discussão sobre a razão de $2 + 2$ ser igual a 4 ou a relação entre as palavras e a realidade. Isto é, para esse tipo de aprendizado, o aluno não precisa fazer uma reflexão sobre o que foi ensinado e nem internalizar o papel do professor. Seu papel é utilizar o que aprendeu para ser bem sucedido no convívio social. Portanto, ao pagar uma conta, por exemplo, não vai questionar o porquê de $2 + 2$ ser 4. Nas situações em que a reflexão acontece, o significado substitui a função.

Ao definir o clichê situacional, Kirkpatrick define exatamente esse esquema behaviorista da substituição do significado pela função dizendo que esse tipo de clichê é

um tipo de resposta verbal pavloviana invariavelmente dada por alguém que se encontra em uma determinada situação (1996:24).¹⁰

Para explicar essa substituição do significado pela função, o autor utiliza o conceito de AURA de Benjamin (1994). Esse conceito está ligado aos efeitos da industrialização na arte. Para Zijderveld, o declínio da aura na sociedade

⁹ "Function is that quality in human interaction which enables an actor to realize a certain course of action, according to the stimulus received from an interaction partner, and independent of any cognitive and emotive internalization of roles and attitudes on the part of the actor.

contemporânea provocou a ascensão dos clichês. Antes da explicação da relação aura-clichê, vejamos como Benjamin define aura:

é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra entre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho (1985:170).

Para Benjamin uma obra de arte tem aura quando possui a combinação de três elementos: a unidade, o distanciamento e a durabilidade. Devido ao seu caráter de repetição e reprodução, os clichês, obviamente, não são únicos, singulares. Embora sejam transmitidos de geração para geração, não são duráveis de acordo com Benjamin, que via essa durabilidade em termos de algo significativo, experienciado e consciencioso. Finalmente, os clichês, por estarem sempre prontos e disponíveis para serem usados, estão muito longe do distanciamento de uma obra de arte em um museu ou de uma sinfonia tocada por uma orquestra importante.

O declínio da aura e o surgimento dos clichês podem ser bem exemplificados com a discussão sobre o papel do casamento na sociedade moderna. Como vimos, Zijderveld (1979) afirma que as instituições tendem a se tornar clichês, os quais por sua vez assumem o papel antes desempenhado por elas na sociedade. No casamento moderno, os significados, valores, normas e motivações não estão mais ligados às responsabilidades institucionalizadas e tradicionais das sociedades pré-modernas, mas a uma ideologia vaga e moralmente gratuita do amor romântico. Valores tradicionais como fidelidade e responsabilidade dos pais estarão visivelmente fora dessa ideologia, porque geralmente não são emocionalmente compensadores. A família continuará como

¹⁰ "This is the kind of Pavlovian response invariably given by someone when encountering a certain situation."

uma instituição na sociedade, pois tem uma função social importante, mas será reduzida a uma pequena unidade de consumo (1979:42).

Essa relação dos clichês com as instituições e os valores também apareceu no trabalho de Coulmas:

A seguir observaremos a relação entre as fórmulas de rotina (FR) e as instituições sociais. Geralmente qualquer fala está ligada ao ambiente social onde ela é exercida. [...] Ao representar as atitudes do 'outro generalizado' [internalização] (Mead) através de situações estereotipadas, as FRs personificam o conhecimento social. É nesse sentido as FRs refletem e estabilizam as instituições de uma sociedade (Coulmas, 1979:261)¹¹ [...] ... a semântica de muitas FRs pode ser bastante reveladora dos valores sociais do passado e do presente. Se, por exemplo, a FR usada para anunciar a morte de um membro do grupo evita uma referência direta à morte física, isso reflete a atitude do grupo em relação à morte (Coulmas:1979:263)¹².

Outro ponto em comum da pesquisa de Zijderveld (1979) e Coulmas (1979) é a respeito da função dos clichês. Coulmas (Coulmas, 1979:264) as resume em duas categorias: manter a ordem na comunicação e identificar grupos sociais.

No primeiro caso, as funções são: 1. regular situações emocionais; 2. reduzir a complexidade das interações sociais; 3. facilitar os processos de decisão na seleção dos meios comunicativos; 4. organizar reações a situações sociais; 5. fornecer os meios verbais para comunicar a idéia certa no lugar certo.

No segundo, seriam: 1. servir como instrumento para a manutenção da harmonia; 2. reforçar a conscientização dos membros de um grupo como membros daquele grupo; 3. perpetuar objetivos, valores, normas e costumes de um grupo; 4. indicar a familiaridade do falante com as normas sociais do grupo; 5. ser um meio definidor das relações sociais e do status social dos comunicadores.

¹¹ "Next we take a look at the relationships between RFs and social institutions. It is generally true that talk is tied to social surrounding in which it is exercised. [...] In representing attitudes of the 'generalised other' (Mead) towards stereotyped situations, they embody social knowledge. It is in this sense that we can look at RFs as reflecting and stabilizing the institutions of a society."

¹² "... the semantics of many RFs can be quite revealing with respect to social values, past or present. If, for instance, the current Rfs used for announcing death of a member of the group habitually avoid direct reference to the physical exitus, this seem to say something about the group's attitude towards death."

Como já foi mencionado, é na segunda categoria de funções que os clichês identificadores de grupos de Kirkpatrick se enquadram. Um exemplo bem interessante dessa categoria de funções apareceu numa história em quadrinhos de Maurício de Souza intitulada "A Tribo das Modernosas" (1998).

Na história, a personagem Magali e uma amiguinha ficam intrigadas, porque não conseguem entender nenhuma palavra do que dois jovens amigos estão dizendo:



Figura 1: Clichês Identificadores de Grupos I

Como não estavam entendendo nada, a ponto de procurarem pelas legendas, resolvem perguntar à dupla que língua estão falando, ao que eles respondem:

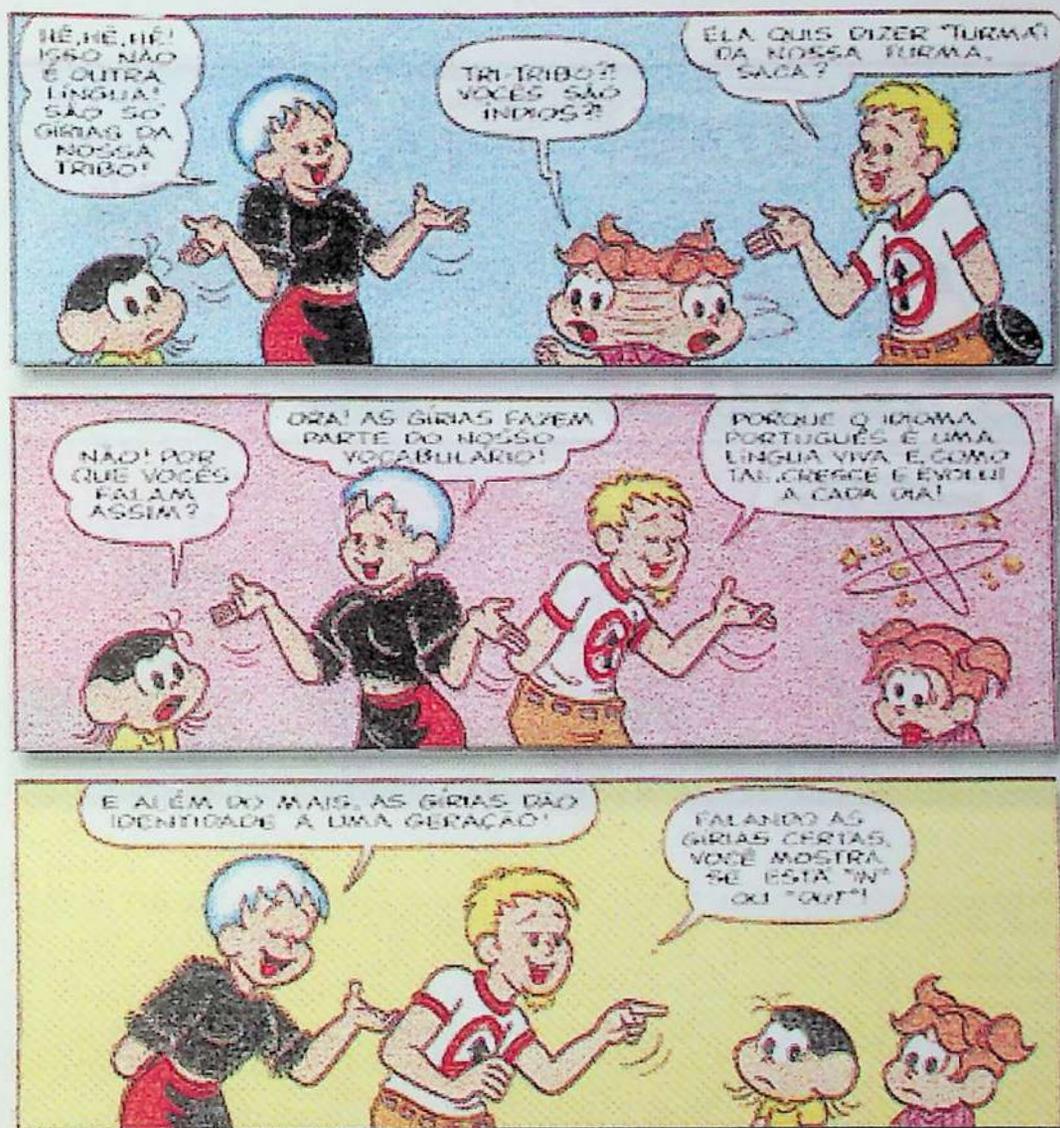


Figura 2: Clichês Identificadores de Grupos II

As meninas, então, dizem algumas "gírias", que são logo rechaçadas pela dupla. Então elas decidem formar seu próprio grupo, criando um vocabulário que o identificasse. Conseguem a adesão dos outros amiguinhos, mas não conseguem formar uma linguagem própria para sua "tribo".



Figura 3: Clichês Identificadores de Grupos III

No final se conscientizam de que para serem uma "turma", não precisam de um vocabulário que exclua os outros e saem pra comemorar. Entretanto, quando já haviam desistido de criar as "gírias", o personagem Cascão cria um clichê:

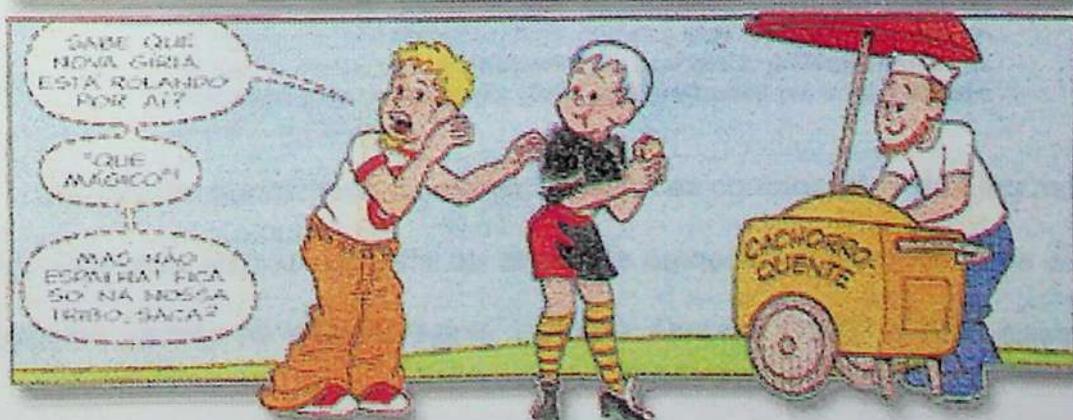


Figura 4: Clichês Identificadores de Grupos IV

Além da função identificadora de um grupo, essa história infantil também mostra a trajetória de uma expressão candidata a clichê: quando é utilizada pela primeira vez ainda possui significado, mas depois com o uso repetitivo torna-se um clichê. Quem sabe não é o que vai acontecer com a expressão "Que mágico" do personagem Cascão?

Antes de passarmos para a seção sobre tradução, é importante tecer algumas considerações sobre a linguagem da emoção, já que os clichês abordados na tese são aqueles que expressam emotividade.

1.1.3. A LINGUAGEM DA EMOÇÃO

Assim como os clichês, o estudo das emoções tem provocado interesse em várias disciplinas, tais como a Psicologia, a Filosofia, a Etnologia, a Sociologia e a Lingüística. Niemeier & Dirven organizaram uma coletânea de textos resultantes de um simpósio sobre o assunto e delinearão assim o foco de cada uma dessas disciplinas:

Na filosofia, a questão é se as emoções se constituem em uma faculdade separada ou se estão intimamente ligadas à razão e à lógica. A sociologia quer investigar o papel das emoções na nossa vida diária, a maneira como as crianças desenvolvem o conceito de emoção e a questão da emoção como sentimento inato ou construto social. Na etnologia, as questões giram em torno da comparação das emoções entre culturas e da existência ou não de emoções *universais*. A lingüística se concentra, principalmente, na maneira como as emoções são *conceitualizadas* em várias línguas e culturas (1997:viii).¹³

No volume supracitado, somente constam as contribuições da Lingüística e dentre elas dois artigos relativos ao léxico da emoção serviram de base para o estudo dos clichês de emoção neste trabalho: Omondi (1992) e Kryk-Kastovsky

¹³ "In philosophy, a vital question is whether emotions can be accounted for a separate faculty, or whether they are intrinsically interwoven with reason and logic. Sociology wants to find out about the role of emotions in our daily lives and even more fundamentally, about the way children develop concepts of emotions and the question of emotions as innate feelings or as social constructs. In ethnology, the questions are whether we can compare emotions crossculturally and whether there is anything *universal* involved in emotions. And Linguistics concentrates especially on the ways how emotions are differently *conceptualized* in various languages and cultures."

(1997). O primeiro artigo analisa a expressão da emoção (os clichês incluídos) na língua africana dholuo. O segundo analisa as expressões, algumas delas clichês, que indicam surpresa em três línguas (inglês, polonês e alemão).

O objetivo aqui é identificar os clichês que expressam emoção, mas antes disso é preciso definir os itens lexicais que denominam as emoções. Essa tarefa não é fácil, como será visto no capítulo III. Omondi definiu assim o léxico da emoção:

A linguagem da emoção seria aquela que está de alguma forma relacionada com as emoções. Essa relação deve ser de denotação, ou seja, há uma linguagem que nomeia ou se refere às emoções; então *amor* e *ódio* fazem parte da linguagem da emoção porque nomeiam emoções. Essa relação deve ser também de expressão porque estamos falando também de como esses sentimentos nomeados são expressos pelos falantes da língua. Quando uma pessoa A sente o que chamamos de ódio, como ela o expressa? (Omondi:89)¹⁴

Este aspecto é justamente uma das etapas da análise: identificar como as emoções são expressas em forma de clichê. O procedimento para a análise é o seguinte: identificar se determinada emoção aparece na cena, depois verificar quais as expressões utilizadas para exprimir aquela emoção e, finalmente, examinar se essas expressões se constituem em clichê.

Outra observação importante de Omondi (1997:90) foi a de que toda linguagem, por mais neutra que possa parecer, possui sempre uma carga emocional. Em seu estudo optou por considerar aquelas que o dicionário define como "emoções fortes". Esse será o critério adotado aqui, caso contrário poderíamos dizer que todos os clichês utilizados nos filmes seriam de emoção, já que toda linguagem possui emoção. Uma maneira de detectar a "carga

¹⁴ "Emotional language would then be language which is somehow related to emotions. The relationship might be that of denotation. There is the language that names or refers to the emotions; so *love* and *hate* are parts of emotional language because they name emotions; secondly, because the relationship might be one of expression: we would then be talking about the language in which the feelings named are expressed by speakers of the language. When a person A feels what we name hatred, how does s/he express it?"

emocional" é através de elementos suprasegmentais, tais como: entoação, acentuação, ênfase, velocidade da fala e tom de voz (alto ou baixo).

Como poderá ser constatado no capítulo III, esses fatores foram de fundamental importância tanto para identificar, quanto para definir o tipo de emoção, porque, dependendo do contexto e dos fatores suprasegmentais, uma mesma expressão pode indicar dois tipos de emoção diferentes. Omondi cita o exemplo da expressão *Koth chuwe* que em dholuo quer dizer "Está chovendo". Se as pessoas dentro de casa tinham algo importante a fazer antes da chuva e não esperavam que o tempo mudasse, pode-se dizer que a emoção envolvida na expressão é choque ou surpresa. Entretanto, se a mãe descobre que o filho deixou cair chuva em algum objeto que possa ser danificado, *Koth chuwe* pode indicar raiva.

O artigo de Kryk-Kastovsky será discutido com mais detalhes no capítulo III, na seção sobre os clichês que indicam surpresa. Concluída esta parte sobre o estudo dos clichês, outro aspecto importante será abordado a seguir: como os clichês podem ser traduzidos.

1.2. A TRADUÇÃO DOS CLICHÊS

1.2.1. A CONCEPÇÃO DE TRADUÇÃO DE COULMAS E LINDENFELD

Coulmas e Lindenfeld, embora acreditem na possibilidade de uma tradução literal, não acham que ela seja possível no caso das fórmulas ou clichês. Para eles, essas expressões possuem equivalentes culturais e não lingüísticos. Por essa razão, os tradutores podem se beneficiar da pesquisa sociolingüística, ou seja, dos estudos comparativos de atos de fala para encontrarem “expressões culturalmente correspondentes”. Lindenfeld cita como exemplo as seguintes fórmulas proferidas numa feira francesa:

Regardez cette merchandise aujourd'hui madame, hein,
 Regardez cette fraise aujourd'hui, hein! ...
 Un kilo dix francs, allez!¹⁵

Numa tradução “literal” para o inglês, as fórmulas ficariam assim:

Look at the produce today lady, eh,
 Look at the strawberries today, eh! ...
 One kilo for ten francs, let's go!

A autora argumenta que nos Estados Unidos os clientes não são abordados diretamente como na França. Os americanos anunciam suas mercadorias esperando que os clientes venham até eles atraídos pelo anúncio. Para chegar a essa conclusão a autora realizou um estudo contrastivo das duas culturas e chegou ao seguinte correspondente cultural:

All fresh and sweet, dollar a pound!
 Everything is fresh and sweet! (Lindenfeld, 1993:155)

Caso o estudo etnocontrastivo não seja feito antes da tradução, o tradutor pode incorrer em erros chamados por Coulmas de “erros de interferência”:

Tradutores e intérpretes sabem que a idiomaticidade é uma das principais fontes de problemas do seu ofício. Quando tentam traduzir expressões idiomáticas pragmáticas de uma língua para outra, fica evidente como é fácil surgirem erros de interferência. Existe um padrão geral de interferência na tradução das Fórmulas

¹⁵ Tradução: Olha só esta mercadoria hoje, madame/ olha só o morango hoje / um quilo por 10 francos, vamos lá!

de Rotinas (FRs)? Como os erros realmente ocorrem? Uma resposta geral para isso é que os erros de interferência ocorrem toda vez que as regras da língua materna (ou qualquer outra língua) L1 são aplicadas na produção de uma sentença em outra língua L2 (1979:255)¹⁶.

Seguindo o raciocínio de Coulmas, pode-se dizer que houve um erro de interferência na primeira tradução das falas dos feirantes franceses para o inglês. Pode-se dizer também que esse tipo de erro na tradução da expressão “skeletons in the cupboard”, traduzida por “esqueletos no armário” (vide introdução e capítulo II).

Pode-se concluir, então, que mesmo a defesa de um equivalente cultural é também uma defesa da literalidade quando o autor chama de “erro” a interferência de uma língua em outra, acreditando que somente esse ou aquele equivalente cultural poderiam aparecer em determinada situação. Como vimos na introdução, a expressão “esqueletos no armário” já foi repetida várias vezes em contextos diferentes, tornando-se, assim, uma forte candidata a fazer parte do elenco de clichês na língua portuguesa. É possível que daqui a alguns anos, ninguém nem lembre de que é uma expressão de origem inglesa.

A ênfase na literalidade e na equivalência é uma característica das teorias de tradução com base na Lingüística as quais serão denominadas aqui de TEORIAS LINGÜÍSTICAS DE TRADUÇÃO. A seguir, um breve resumo das mais importantes dessas correntes descritas por Snell-Hornby (1995).

A primeira é de origem alemã, denominada Escola de Leipzig. Foi considerada por muito tempo como uma sub-área da Lingüística Aplicada. Como a Lingüística, tem sua inspiração nas ciências exatas e na lógica formal (Snell-Hornby, 1995:14). Vem daí o uso do termo “Äquivalenz” originário da matemática

¹⁶ “Translators and interpreters know that idiomaticity is one of the main sources of problems they encounter in their work. In trying to render pragmatic idioms from one language to another, it becomes evident how easily interferential mistakes can arise. Is there a pattern of interference in RFs? How do mistakes actually happen? A general answer to this is that interferential mistakes occur whenever rules obtaining in the mother tongue (or any language) L1 are legitimately applied in the production of an utterance of another language L2.”

e da lógica formal, indicando "um relacionamento de absoluta simetria e igualdade com garantia de reversibilidade" (Snell-Hornby, 1995:17)¹⁷.

A segunda corrente lingüística de tradução surgiu nos países de língua inglesa, mais precisamente com Nida nos Estados Unidos e Catford na Inglaterra (Snell-Hornby, 1995:14). Segundo Arrojo (Arrojo,1986:11), as palavras mais usadas por esses teóricos para descrever o processo de tradução eram "substituição" e "transferência". A tradução para Catford consiste na substituição do texto da língua de partida pelo seu equivalente na língua de chegada (Arrojo, 1986:12). Segundo o teórico inglês, a questão central na prática da tradução é a procura dos equivalentes, ficando para a teoria definir a natureza e a condição dessa equivalência (Snell Hornby, 1995:15).

A mesma concepção de Catford está presente nas reflexões de Nida, que explica a transferência de significados através de uma metáfora. A imagem usada pelo teórico americano é a da comparação das "palavras de uma sentença a uma fileira de vagões de carga", conforme nos relata Arrojo:

Segundo sua descrição, a carga pode ser distribuída entre os diferentes vagões de forma irregular. Assim, um vagão poderá conter muita carga, enquanto outro poderá carregar muito pouca: em outras ocasiões, uma carga muito grande tem que ser dividida em vários vagões. De maneira semelhante, sugere Nida, algumas palavras "carregam" vários conceitos e outras têm que se juntar para conter apenas um. Da mesma maneira que o que importa no transporte da carga não é quais vagões carregam quais cargas, nem a sequência em que os vagões estão dispostos, mas sim que todos os volumes alcancem seu destino, o fundamental no processo de tradução é que todos os volumes alcancem a língua-alvo, de tal forma que possam ser usados pelos receptores (1986:12).

Segundo essa visão, a tradução é simplesmente um transporte de significados estáveis que não sofrem influência das circunstâncias, da concepção de tradução dos participantes do processo e do contexto histórico e social. Nesse caso, o "tradutor traduz, isto é transporta a carga de significados, mas não deve

¹⁷ "...in mathematics and formal logic, it indicates a relationship of absolute symmetry and equality involving guaranteed symmetry."

interferir nela, não deve interpretá-la" (Arrojo, 1986:13).

O conceito de equivalência divergiu muito entre os estudiosos das teorias lingüísticas de tradução. A equivalência poderia ocorrer tanto nas unidades de tradução (palavras, segmentos de palavras ou unidades maiores) quanto no texto inteiro, mas todos concordavam que a simetria absoluta ou igualdade não se sustentava. Isso gerou muitas tentativas de definição e classificação (Snell-Hornby, 1995:18). Concordo plenamente com a afirmação de Snell-Hornby de que a equivalência é apenas uma ilusão. Segundo ela,

... o termo *equivalência*, além de ser impreciso e mal definido (mesmo após um acalorado debate de mais de vinte anos) apresenta uma ilusão de simetria entre línguas, que não vai além do nível das aproximações vagas e distorce os problemas básicos da tradução (Snell-Hornby, 1995:22)¹⁸.

O questionamento a respeito da equivalência vem sendo feito por teóricos contemporâneos de tradução. Por essa razão, esse conceito, nos Estudos Descritivos, está sendo substituído pelo de NORMA (Hermans, 1996:25). Como foi dito anteriormente, essas normas são fatores sociais e psicológicos que influenciam as decisões dos tradutores.

1.2.2. NORMA EM TRADUÇÃO

O conceito de norma foi introduzido nos Estudos de Tradução por Toury (1980). O autor propõe um modelo para a identificação das normas da tradução literária e o aplica à tradução de textos literários para o hebraico.

Toury, junto com Lefevere, Lambert e Hermans, fazem parte de uma escola de pensamento conhecida dentro dos Estudos de Tradução como ESTUDOS DESCRITIVOS. Enquanto as teorias lingüísticas concebiam a tradução como uma sub-área da Lingüística Aplicada, essa corrente inclui a tradução como um ramo

¹⁸ "... the term *equivalence* apart from being imprecise and ill-defined (even after a heated debate of over 20 years) presents an illusion of symmetry between languages which hardly exists beyond the level of vague approximations and which distorts the basic problems of translation."

da Literatura Comparada. Suas idéias foram divulgadas para o mundo acadêmico através do livro "Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation" (ed. Theo Hermans, 1986), razão pela qual são chamados por muitos de membros da ESCOLA DA MANIPULAÇÃO (Manipulation School).

Sua abordagem é baseada na TEORIA DOS POLISSISTEMAS desenvolvida por Even-Zohar (1978), a qual não encara as traduções como meras reproduções. Ao contrário, o texto traduzido é considerado parte integrante do sistema literário de um país, isto é, toda tradução também faz parte da cultura da língua de chegada, como os textos escritos originalmente naquela língua. (Snell-Hornby, 1995:22-3) A grande contribuição de Even-Zohar para o trabalho de Toury foi desviar a atenção dos Estudos de Tradução da comparação entre os textos da língua de partida e de chegada para uma compreensão histórica e social de como os textos (originais e traduzidos) funcionam coletivamente (Baker, 1998:164).

Toury (1980: 51-52) não define as normas como regras, por não serem obrigatórias, nem como idiossincrasias, por não serem totalmente subjetivas. Para ele, as normas são limitações compartilhadas pelos tradutores de uma certa comunidade e influenciadas pelos elementos envolvidos na tradução (cliente, público receptor, cultura da língua de chegada etc.). Essas limitações se transformam em instruções apropriadas sobre o que é certo ou errado, adequado ou inadequado e são aplicáveis a situações específicas, mas não funcionam como leis. A identificação das normas é feita por meio do estudo de um *corpus* composto de traduções autênticas com o intuito de verificar padrões regulares de tradução (Baker, 1998:164).

Toury identificou três tipos de normas de tradução: as PRELIMINARES, as INICIAIS e as OPERACIONAIS (1980: 53-55). As PRELIMINARES dizem respeito

à escolha do material a ser traduzido e a considerações sobre se a tradução vem direto do original ou foi feita a partir de outra tradução. Essas normas não são fixas e variam de acordo com o contexto histórico-social. As INICIAIS dão conta da existência de duas possibilidades de tradução: a adequada (voltada para a língua de chegada) e a aceitável (voltada para a língua de partida). As OPERACIONAIS são as decisões tomadas durante o processo tradutório e afetam a matriz do texto (acréscimos e omissões) e sua formulação verbal (aspectos lingüísticos e estilísticos).

Nesta pesquisa, aplicarei o conceito de normas de Toury para a tradução de filmes. Para isso, verificarei as normas utilizadas pelos tradutores de filmes brasileiros para traduzir os clichês, levando em conta os fatores que influenciam seu comportamento tradutório. Na área, os principais elementos que afetam o processo tradutório são: o sincronismo, a quantidade de texto permitida, os procedimentos técnicos, e a participação dos agentes envolvidos na tradução - os laboratórios, os distribuidores e o público em geral. Esses elementos serão explicitados no próximo capítulo, dedicado à tradução de filmes, e na análise da tradução dos clichês no capítulo IV.

Entretanto, apesar de estar trabalhando com o conceito de norma de Toury, não usarei sua classificação (em normas preliminares, iniciais e operacionais), porque, apesar de tratar da inserção da tradução na cultura da língua de chegada e, portanto, reconhecer os fatores sociais e históricos envolvidos na tradução, Toury, quando descreve as normas iniciais, tem como base analítica um invariante de comparação ou *tertium comparationis*. O invariante seria a "reconstrução hipotética do original na língua de tradução, tendo

como único ajuste sua inserção nas regras obrigatórias na língua-alvo¹⁹. Esse invariante seria obtido através do trabalho do pesquisador depois de uma análise profunda do texto de partida (Rodrigues, 1998:136).

Não é meu propósito fazer a análise dos clichês dos filmes para propor uma tradução ideal, e a partir daí, analisar como os tradutores de filmes se desviaram da norma. Se assim fosse, estaria fazendo críticas semelhantes às das revistas VEJA e ÉPOCA (vide Introdução) sobre a tradução das expressões idiomáticas. Não estou defendendo uma tradução literal, como o repórter, mas uma análise do comportamento tradutório dos tradutores de filmes. Mesmo divergindo de Toury quanto ao invariante, minha proposta se aproxima do autor quanto à análise de como esse comportamento se realiza na prática, sem nenhum caráter prescritivo.

Apesar de não concordar com o *tertium comparationis* na análise de Toury, foi fundamental para minha pesquisa seu conceito de normas e o tratamento dado ao *corpus*, sem dúvida, contribuições de grande valia para este trabalho.

¹⁹ Cristina Carneiro Rodrigues está utilizando as denominações língua-alvo (target language) para língua de chegada e língua-fonte (source language) para língua de partida.

CAPÍTULO II - TRADUÇÃO DE FILMES

Este capítulo conclui o arcabouço teórico da tese, tratando das características da dublagem e da legendagem. As pesquisas na área são bastante recentes, tendo os trabalhos mais relevantes sobre Tradução Audiovisual sido produzidos no início dos anos 90.

Aqui serão examinados os aspectos mais relevantes sobre a área, dando ênfase à dublagem e à legendagem, métodos de tradução audiovisual enfocados no trabalho.

2.1. A TRADUÇÃO DE TEXTOS AUDIOVISUAIS

A Tradução de Filmes está incluída numa nova área dentro dos Estudos de Tradução chamada de TRADUÇÃO AUDIOVISUAL, TRADUÇÃO DE TEXTOS AUDIOVISUAIS (Audiovisual Translation), TRANSFERÊNCIA LINGÜÍSTICA (Language Transfer), TRANSFERÊNCIA LINGÜÍSTICA AUDIOVISUAL (Audiovisual Language Transfer) ou ainda TRADUÇÃO DE TEXTOS PARA A TELA (Screen Translation). Seu objetivo é pesquisar os meios para que um filme ou um programa de televisão possam ser entendidos por platéias que não dominam o idioma da língua de partida. Esse tipo de tradução, segundo Luyken et al. (1991:11), tem como meta fazer com que o público de um determinado país tenha acesso a filmes estrangeiros, além de facilitar a importação de filmes e programas de televisão.

Além dos filmes e programas estrangeiros traduzidos de uma língua de partida para uma língua de chegada, estão também incluídos nessa área a tradução de textos em língua materna do meio oral para o escrito, ou seja, a tradução por legenda fechada (closed caption), tendo como público alvo os

espectadores com deficiência auditiva. A legenda fechada só é acessada a critério do espectador. Existe um dispositivo em alguns aparelhos de TV, chamado de decodificador de legenda (ou tecla closed caption), que, se acionado, permite ao espectador ver o programa legendado. No Brasil, existe um projeto em tramitação no Congresso que visa a obrigatoriedade da tradução de todos os programas de TV por meio da legenda fechada. Atualmente, somente o Jornal Nacional, da Rede Globo, está sendo legendado dessa forma.

A legenda fechada começa também a ser usada na tradução de filmes em língua estrangeira através do sistema DVD (Digital Versatile Disk). Esse sistema permite que o espectador tenha acesso, através da legenda fechada, a mais de 30 traduções diferentes de um mesmo filme.

A Tradução de Textos Audiovisuais vem crescendo em importância pela grande quantidade de produções estrangeiras exibidas nas televisões e nos cinemas do mundo inteiro. A qualidade desses filmes e programas tem levado as várias entidades envolvidas na área a buscar a melhoria desse setor. Aliás, a qualidade das traduções no ambiente audiovisual foi tema de um congresso realizado em 1998 em Berlim por profissionais da área (tradutores, distribuidores, laboratórios, exibidores etc.) e representantes de várias universidades.

No Brasil, esse interesse está apenas começando. O público e a imprensa já começam a se manifestar sobre o assunto e a universidade já possui várias pesquisas realizadas e outras tantas em andamento. Na Europa vários estudos estão sendo desenvolvidos devido, principalmente, à profusão de línguas diferentes existentes dentro daquele território.

Dois métodos se destacam na Tradução de Textos para a Tela: a

dublagem e a legendagem¹. Quase todos os autores que tratam do assunto apontam as vantagens e desvantagens dos dois métodos de Tradução Audiovisual. Goris chama a atenção para o fato de que quem é a favor de um método tende a enfatizar seus aspectos positivos e a ressaltar os pontos negativos do outro:

As 'vantagens' da legendagem são sempre citadas como argumentos contra a dublagem: a possibilidade de adicionar informações à tradução, omitir elementos incompreensíveis e insignificantes e colocar o espectador em contato com línguas estrangeiras. De maneira inversa, as 'desvantagens' da legendagem são sempre citadas como argumentos a favor da dublagem. A dublagem não requer a redução textual inevitável na legendagem. A dublagem sempre constrói um discurso mais homogêneo (é uma tradução oral de um texto oral), para que o espectador não divida sua atenção entre as imagens do filme e a tradução escrita (1993:171)².

Além das desvantagens da dublagem (acrescentar informações, omitir de elementos incompreensíveis, privar o espectador do contato com a língua estrangeira) apontadas, segundo Goris (1993) pelos entusiastas da legendagem, Ivarsson (1992:17) apresenta mais duas. A primeira diz respeito à possibilidade de qualquer modificação no roteiro. Podem ser censurados trechos inteiros por motivos morais ou políticos sem que o público perceba.

Lambert (s/d:173) cita o exemplo dos países totalitários que preferem a dublagem para preservar a identidade da nação e também controlar a influência estrangeira. Isso aconteceu durante o franquismo na Espanha, o regime militar na Grécia e a Revolução Cultural na China. Essas modificações são possíveis porque, de acordo com Gottlieb (1994:102), a dublagem é uma tradução discreta e velada, pois nela ocorre a substituição dos diálogos e, muitas vezes, da trilha

¹ Utilizarei aqui a distinção proposta por Alvarenga (1998) para a tradução em forma de legendas. A autora chama a tradução de LEGENDAÇÃO e o processo inteiro (tradução → marcação → revisão → gravação), de LEGENDAGEM.

² "The 'advantages' of subtitling are often cited as arguments against dubbing: the possibility of adding explanations or more explicit information in the translation, of omitting incomprehensible or insignificant elements, and of bringing the viewer in contact with foreign languages. As against it, the 'disadvantages' of subtitling are often cited as arguments in favour of dubbing. Dubbing does not require the textual reduction that is seen as inevitable for subtitling. Dubbing also constructs a more homogeneous discourse (it is an oral translation of an oral source text), so that the viewer does not have to divide the visual part of his or her attention between the images and the written translation."

sonora musical do filme. Justamente por esse caráter velado, quando a dublagem é bem feita, o público tem a impressão de estar diante do original e não de uma tradução. Na legendagem, pela possibilidade de cotejo com o original, não é possível fazer esse tipo de mudança sem que o espectador perceba.

A outra desvantagem da dublagem apontada por Ivarsson é a ausência da voz original dos artistas. A reportagem "Dublês de Voz" da revista SET (escrita por Bonfim) fala sobre isto, trazendo a opinião de dubladores e críticos. Enquanto os primeiros defendem a dublagem, os outros, embora reconheçam a existência de bons trabalhos, atacam-na com veemência:

É uma entrega com atração e repulsa simultâneas. De crítica e público. Ambos caem de pau na forma como a dublagem sepulta as vozes originais; mas caem de amores, por exemplo, por dublagens como a do Dr. Smith, da clássica série *Perdidos no Espaço*. "O grande Dr. Smith é exemplo de como uma voz casou bem com um personagem", defende o crítico de cinema Amir Labaki, que se diz absolutamente contrário à dublagem. "Acho que a dublagem de Woody Allen é irritantemente histriônica e não respeita o fato de que apenas os filmes de sua primeira fase são histriônicos", discrimina. "Mudam os filmes, mas o ator Woody Allen mantém a mesma interpretação bergmaniana", responde o ator Elcio Romar, 45, voz oficial do humorista desde 1984 (Bonfim, setembro/1995).

O escritor cubano Guillermo Cabrera Infante faz críticas semelhantes às de Amir Labaki sobre a importância da voz original para o cinema. Lamenta o fato de os filmes no cinema e na televisão serem dublados na Espanha. Cita a seguinte observação do escritor Jorge Luiz Borges sobre essa questão:

Aqueles que defendem a dublagem, alegam que as objeções feitas à dublagem aplicam-se também a qualquer outro tipo de tradução. Este argumento desconhece ou elude o defeito principal: o arbitrário enxerto de outra voz e de outra linguagem. As vozes de Hepburn ou de Garbo não são contingentes. Essas vozes são para o mundo um dos atributos que as definem (Cabrera Infante, 1997:73)³

Entretanto, mesmo mostrando essas desvantagens (a censura e a ausência da voz original), Ivarsson (1992:17) elogia o fato de a dublagem permitir

³ "Quienes defienden el doblaje, razonarán (talvez) que las objeciones que pueden oponerse, también, a cualquier otro ejemplo de traducción. Este argumento desconoce o elude el defecto central: el arbitrario injerto de otra voz y otro lenguaje. La voz de Hepburn o de Garbo no es contingente: es para el mundo uno de los atributos que las definen".

o acesso a produções estrangeiras por parte de platéias analfabetas ou com dificuldades de leitura.

No Brasil, a TV aberta só exhibe filmes e programas dublados. Segundo Toschi, “a televisão ... obrigatoriamente, deve exhibir os filmes dublados, sendo-lhe interdita a fala em idioma estrangeiro” (1983:149). Essa obrigatoriedade surgiu a partir de um decreto do então presidente Jânio Quadros no início dos anos 60 (SET - Bomfin, 09/95:52). Ainda não foi feito um estudo sobre a preferência pela dublagem ou legendagem no Brasil, mas o brasileiro parece conviver bem com a idéia de ver filmes dublados na TV e legendados no cinema.

A França, ao contrário do Brasil, apresenta programas e filmes dublados na TV para proteger “a homogeneidade do sistema social de valores locais” (Goris, 1993:171). A dublagem também é usada como uma maneira de limitar a influência de Hollywood. A VF (versão francesa) pretende criar a impressão de que o público está diante de um filme francês e não de uma produção norte-americana. Segundo Lambert (s/d:174), não é sem resistência que países com uma forte tradição lingüística, como a França e a Alemanha, aceitam a interferência estrangeira em suas culturas.

Apesar de toda essa polêmica, o que parece decidir sobre o tipo de tradução a ser usada nos meios audiovisuais são os hábitos do público, ou seja, a escolha vai depender da predileção do público e varia muito de acordo com o país. Gottlieb classifica esse público por países, de acordo com essa preferência:

- (a) países que, normalmente, não assistem a filmes estrangeiros [source-language countries] - os de língua inglesa. Os poucos filmes traduzidos (os de ‘arte’ exibidos para cinéfilos) são quase sempre legendados e raramente dublados;
- (b) os países da dublagem [dubbing countries] - os de língua alemã, italiana, espanhola e francesa dentro ou fora da Europa. Quase todos os filmes ou programas de televisão são dublados;
- (c) os países da “voice-over” [voice-over-countries] - Rússia e Polônia e outras nações que não podem arcar com os custos da dublagem sincronizada. A voice-over para um longa metragem consiste na interpretação de um só narrador para todas as falas do

elenco (todos os diálogos do filme). Enquanto o narrador fala, o volume do som original é abaixado;
 (d) os países da legendagem [subtitling countries] – inclui muitas comunidades não-européias e vários países europeus [Bélgica, Chipre, Dinamarca, Finlândia, Grécia, Holanda, Portugal e Suécia] onde o grau de analfabetismo é pequeno (1998:244)⁴.

Fica muito difícil incluir o Brasil nessa taxonomia, pois aqui os dois métodos ocorrem com igual frequência. A legenda predomina no cinema, ficando a dublagem nesse veículo apenas para filmes destinados a crianças que ainda não sabem ler. Na TV aberta, a dublagem impera, ficando a legendagem circunscrita a alguns filmes veiculados de madrugada. Os canais a cabo se utilizam dos dois métodos, vale ressaltar que canais de filmes como Telecine e HBO transmitem exclusivamente filmes legendados. Os filmes em vídeo são, em sua maioria, legendados, mas com uma pequena quantidade de filmes traduzidos por dublagem. Nesse item, predominam as comédias que possuem grande apelo popular e têm público diversificado. Além das comédias, os filmes de ação, os filmes infantis e os grandes sucessos de bilheteria estão recebendo agora as duas versões em vídeo, provavelmente pelo mesmo motivo das comédias.

É possível intervir na classificação de Gottlieb (1998:244) também em relação aos outros países, uma vez que a preferência pela dublagem ou legendagem já não é tão rígida quanto antigamente. Na França, a quantidade de filmes legendados para o cinema já é maior do que a dublada e na Espanha já existem filmes legendados para a televisão.

Depois dessas considerações iniciais, vejamos cada um dos métodos de tradução audiovisual separadamente.

⁴ "Source language countries, English-speaking, with hardly any non-Anglophone imports. Few tend to be subtitled rather than dubbed. They are often 'art' movies, aimed at a literate audience. (b) Dubbing countries, mainly German-, Italian-, Spanish-, and French-speaking in and outside Europe. In these countries, nearly all imported films and TV programmes are dubbed. c) Voice-over countries, namely Russia, Poland and other large or medium-sized speech communities which cannot afford lypsynch dubbing. In doing the voice-over for a feature-film, one narrator interprets the lines of the entire cast (the entire dialogue); the volume of the original sound track is turned down while s/he is speaking. (d) Subtitling countries, including several non-European speech communities as well as a number of small European countries with a high literacy rate, where subtitling is preferred to dubbing.

2.2. A DUBLAGEM

A partir de 1927, com o advento do cinema falado, a tradução de um filme para platéias que não entendiam o idioma falado pelos atores passou a ser uma grande preocupação para os profissionais da indústria cinematográfica. Na época do cinema mudo, bastava traduzir os intertítulos para a língua de chegada para que houvesse o entendimento do filme pelo público.

A princípio, diversas versões diferentes de uma mesma película eram filmadas para tentar resolver este problema. Este procedimento foi logo abandonado devido ao alto custo e a baixa qualidade artística de algumas dessas novas versões. Foi então que surgiu a dublagem como a conhecemos hoje.

Luyken et al. (1991:73-82) incluem a dublagem entre os mecanismos de tradução audiovisual que utilizam a substituição da trilha sonora original de um filme ou programa de TV (revoicing). Além da dublagem sincronizada ou silábico-sincrônica (lip-synch dubbing), estão incluídos na classificação de Luyken et al. a "voice-over", a narração (narration) e o comentário livre (free commentary).

Os tipos de substituição da voz mais utilizados no vídeo e na televisão são a DUBLAGEM SINCRONIZADA ou SILÁBICO SINCRÔNICA e a "VOICE OVER". O primeiro consiste na substituição das falas originais na língua de partida pela tradução, tentando obter um sincronismo com o movimento dos lábios dos personagens.

No segundo, a tradução sobrepõe-se ao som original mantido no fundo, como foi descrito na citação de Gottlieb (1998) acima. No Brasil não se usa a "voice-over" para traduzir filmes. Esse tipo de tradução aparece mais em telejornais ou programas de entrevistas. O som original, apesar de quase inaudível, ajuda a dar um tom de veracidade ao depoimento que está sendo traduzido.

A NARRAÇÃO é um tipo de "voice over" mais formal. Ao invés de tentar reproduzir a fala natural de alguém como a "voice over", o texto é lido por um locutor, ator ou jornalista. O sincronismo entre o original e a tradução é maior na "voice over" do que na narração. Esse tipo de tradução é bastante usado em documentários.

O COMENTÁRIO LIVRE consiste na quase que total substituição do texto original por um texto mais voltado para a língua de chegada. Por essa razão, não existe preocupação com sincronismo entre os dois textos (o original e a tradução). Entretanto, deve haver sincronismo entre o texto traduzido e as imagens para que o público possa acompanhar o programa. O comentário livre é usado freqüentemente em documentários e na tradução da entrega do prêmio da academia de Hollywood (o Oscar), em que comentaristas dão ao público várias informações adicionais sobre as categorias concorrentes (filmes, atores, diretores, técnicos etc...)

Esta pesquisa vai se concentrar na dublagem sincronizada e, sempre que aparecer o termo dublagem, será uma referência a ela.

Para analisar como os tradutores de filmes brasileiros se comportam em relação aos clichês, é necessário conhecer o contexto em que a tradução se realiza. Como veremos no capítulo IV, as circunstâncias em que acontece a tradução terão uma grande influência no resultado final, que não é de responsabilidade somente do tradutor. Além dele, estão envolvidos atores (dubladores), diretores de dublagem, técnicos de som, etc. O processo da dublagem na Europa e no Brasil são bastante semelhantes, por isso vejamos a descrição de Luyken et al. (1991:69) na Europa, para compararmos com a realidade brasileira:

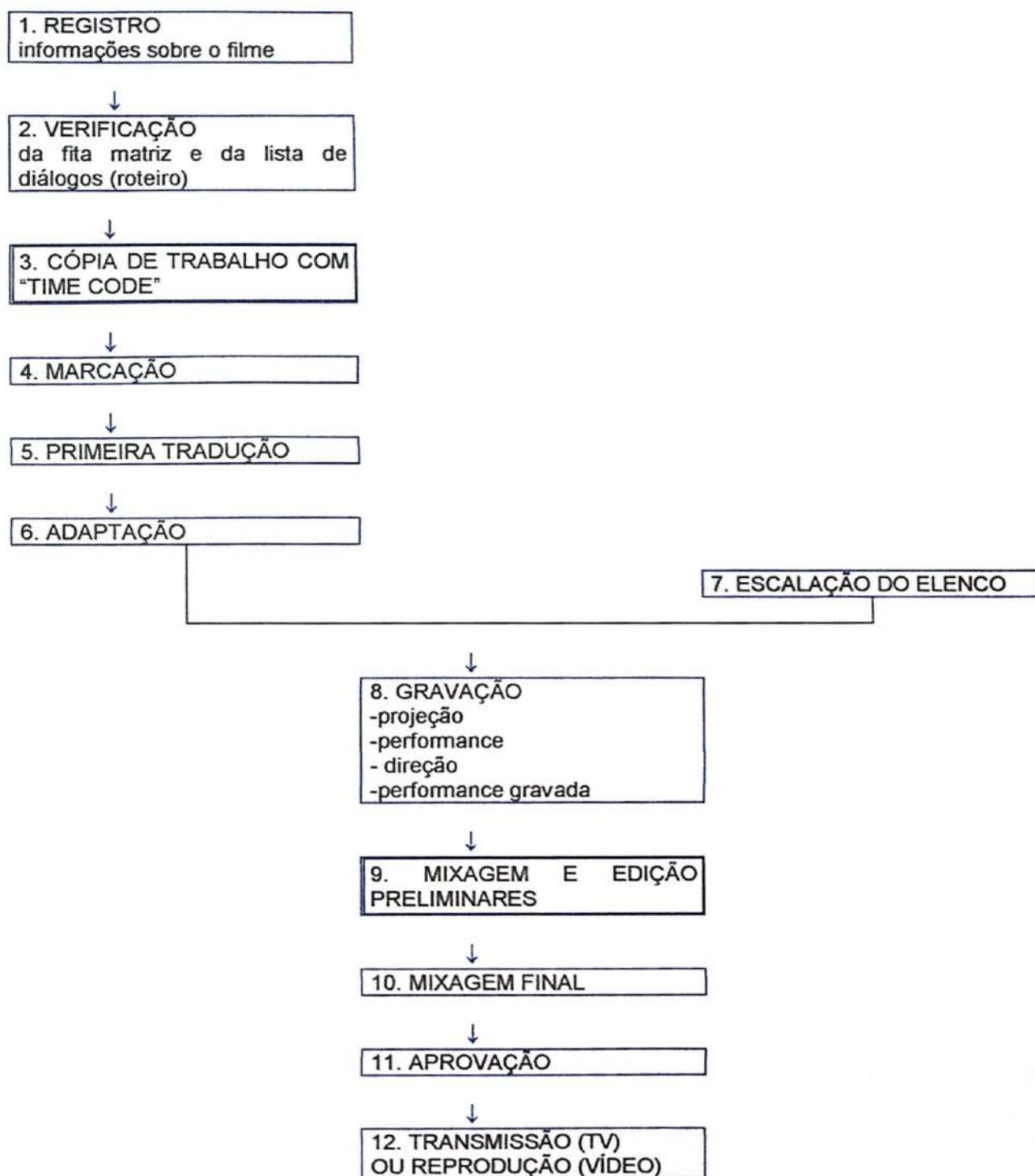


Figura 5: A Dublagem na Europa

Em primeiro lugar, os distribuidores registram em papel ou disquete informações importantes sobre o filme. A seguir uma fita matriz a ser gravada em videotape é examinada para verificar se não está com falhas (item 2). Recomenda-se que, junto com a fita, o produtor do original ofereça ao distribuidor um roteiro de pós-produção (roteiro depois do filme terminado), contendo todas as mudanças realizadas durante as filmagens. Atualmente, 80% dos filmes a serem dublados possuem roteiro. Mas nem sempre o tradutor teve condições de trabalho tão favoráveis, conforme nos relata Toschi:

O tradutor recebe, na maioria das vezes, por falta de roteiro, a gravação da coluna sonora do filme em cassete e um toca-fitas; vai ouvindo e batendo o roteiro de tradução, devendo traduzir tudo - até exclamações, indicando risadas, acessos de tosse e outros ruídos pessoais - cuidando apenas que a tradução tenha o mesmo número de sílabas da fala original que permita aos artistas dubladores um sincronismo perfeito com o movimento dos lábios dos reais protagonistas dos filmes (1983:149).

Por essa descrição do autor, parece se tratar de dublagem para cinema, em que o tradutor quase nunca recebia a fita com o original, mas somente o roteiro contendo a marcação. No caso do autor, em vez do roteiro, Toschi teria recebido fitas de áudio apenas com a parte sonora do filme. Em um certo momento do texto diz nunca ter trabalhado para televisão, alegando ser o trabalho mal remunerado e sem as condições mínimas de realização (Toschi, 1983:151).

A fita de trabalho do tradutor é preparada pelo estúdio responsável pela dublagem com a inclusão do "time code" (um relógio que marca horas, minutos, segundos e os quadros e fica localizado, geralmente, na parte de cima da tela) e acompanhada do roteiro. A imagem com o "time code" seria algo mais ou menos assim:



Figura 6: O TCR (Time Code Reader)

O "time code" acima indica que, nesse momento, o filme já rodou uma hora, vinte minutos e 43 segundos. Cada segundo, em filme de vídeo, corresponde a 29 quadros. A imagem acima está no quadro 1. Esse "time code reader", a partir de agora chamado de TCR, tem papel importante na dublagem. Além de ser utilizado pelo tradutor na marcação, também é instrumento de trabalho do diretor de dublagem e dos dubladores para mostrar quando uma fala deve começar e terminar.

Com o auxílio do TCR, a marcação do início e do fim de cada enunciação é anotada (itens 3 e 4) no script, formando assim a lista dos diálogos (dialogue list). Neste ponto, começa o processo de tradução na dublagem. Uma primeira tradução, chamada por Luyken et al. (1991) de "raw translation" ("tradução pura") sem levar em conta o movimento dos lábios, é realizada pelo tradutor (item 5).

Essa tradução "pura" é levada para um roteirista de dublagem para adaptar o texto para audiovisual, ou seja, para efetuar o sincronismo do texto

traduzido com o movimento dos lábios dos personagens do filme (item 6).

Whitman-Linsen (1992:106-107) chama a primeira tradução de "rough translation" (tradução aproximada), definindo-a como uma "tradução literal" dos diálogos do filme. A autora critica com veemência a crença na possibilidade de uma tradução literal, sem levar em conta todos os fatores que influenciam a dublagem, tais como, as imagens (o tradutor não recebe a fita), as outras mensagens lingüísticas além dos diálogos presentes no texto (materiais escritos, posters, cartazes, manchetes de jornais, sons de rádio e de TV, etc.) e as mensagens paralingüísticas (tom de voz, expressões faciais, movimentos corporais etc.).

Whitman-Linsen toca também em outro ponto importante relacionado a esse trabalho, ou seja, a tradução dos clichês, chamados por ela de "expressões fraseológicas" (phraseological expressions). Diz que essa tradução palavra-por-palavra traz como resultado o uso de expressões que não são naturais na língua de chegada (1992:108) É o mesmo caso de traduzir "That would make my day" por "la fazer o meu dia", em vez de expressões mais naturais em português "la ganhar o meu dia" ou "Aí sim eu ficava realizada".

Nota-se que Whitman-Linsen corrobora nossa hipótese de que expressões estranhas são criadas na tradução de textos audiovisuais. A diferença é que não faço uma crítica tão acirrada dessas expressões quanto ela:

Assim, são criadas expressões não-convencionais ou itens lexicais são usados com um tipo de colocação que infringe os padrões de uso da língua ou o registro e/ou estilo não são naturais devido ao uso incomum da gramática e da sintaxe, ou ainda a semântica é distorcida (1992:113)⁵.

Concordo com a afirmação da autora, mas acredito também que essas expressões, que não são naturais atualmente, podem vir a tornar-se comuns, se

⁵ "Thus, either unconventional idioms and expressions result, lexical items are collocated in violation of standard usage, register and/or style are stilted due to uncommon use of grammar and syntax, or semantics is distorted."

forem usadas repetidamente pelos falantes da língua.

Se, na Europa, expressões não-naturais são produzidas porque o processo de tradução é dividido entre um tradutor e um adaptador (no capítulo IV veremos que Luyken et al. separam tradução de adaptação), esse certamente não é o caso do Brasil. Aqui, o tradutor para dublagem desempenha as duas funções, ou seja, traduz e faz a sincronização das falas. O procedimento é bem simples, o tradutor observa o movimento dos lábios do original e faz sua tradução. Se houver algum problema com o sincronismo, o texto é modificado durante a gravação no estúdio pelo diretor de dublagem e pelos dubladores. Entretanto, esse tipo de tradução não-natural também ocorre, certamente motivada por outros fatores. Como no Brasil é o tradutor que faz o roteiro da dublagem, ele deve também indicar em que página da tradução se localiza cada uma das falas das personagens, para que o diretor e os dubladores avaliem em quantos anéis de dublagem aquelas personagens deverão receber vozes. É o que se chama no jargão da dublagem de ESPELHO.

Segundo o esquema de Luyken et al. (1991:69/73-6), depois da tradução, começa a seleção dos dubladores, escolhidos tanto pelas suas características vocais quanto pelo sotaque e pela capacidade de interpretar a voz de outro ator (item 7). São ouvidas quase sempre as mesmas vozes, porque, devido ao custo da dublagem, os estúdios preferem trabalhar com dubladores experientes para não precisarem repetir várias vezes uma seqüência de dublagem.

De posse da tradução e dos atores, o diretor de dublagem começa a gravação que se passa da seguinte maneira: o filme é projetado (num monitor de TV) e dividido em blocos de aproximadamente 15 minutos (anéis de dublagem) → os atores vêem a tradução → interpretam os diálogos → o diretor verifica se a interpretação criou a ilusão de que a fala foi dita na língua de chegada → a

interpretação é gravada (item 8).

Com a ajuda de diferentes programas de computador, uma primeira mixagem e edição são feitas (item 9) antes da mixagem final (item 10) em que o diretor, o editor e os técnicos (de sonoplastia e de mixagem) misturam os novos diálogos com as imagens originais. Depois da aprovação do cliente (item 11), o filme passa a ser veiculado em vídeo ou na TV (12).

Nota-se, pela descrição e pelo número de profissionais envolvidos, que a dublagem é um processo muito caro. Esse é mais um motivo pelo qual muitos países não a utilizam, pois o custo é 15 vezes maior do que o de uma legendagem (Baker & Hochel:74).

Toschi descreve com mais detalhes como esse processo se realiza aqui:

... o filme estrangeiro é dividido em trechos curtos, chamados anéis de dublagem, de sincronismo, com falas de mais ou menos uma lauda. Esses anéis são projetados numa cabina [no caso da TV e vídeo em monitores de TV] onde estão os artistas dubladores, que já devem ter estudado suas partes pelas laudas da tradução recebida. O anel original é projetado, sem pausa, para que os dubladores aprendam entonação e velocidade na interpretação da voz. Depois o som do anel é silenciado e os dubladores começam a dialogar entre si em substituição aos reais protagonistas do filme. Isto se repete muitas vezes, até que o diretor de dublagem tenha obtido um sincronismo perfeito. [...] Os diálogos certos, gravados em fita magnética profissional, são mesclados, mixados, com a trilha internacional do som estrangeiro - que contém apenas música e ruídos ambientais - e definitivamente transcritos na banda sonora que, depois, será copiada com a imagem (idem 150-1).

Com a descrição do processo de dublagem, concluimos essa parte e passaremos a ver o que ocorre num filme traduzido por legendas.

2.3. A LEGENDAÇÃO E A LEGENDAGEM

A legendagem é a tradução em forma de texto escrito dos diálogos de um filme ou programa de TV, apresentada simultaneamente com o original. Estou aqui utilizando a terminologia sugerida por Alvarenga (1998) que propõe o termo LEGENDAÇÃO para a tradução e LEGENDAGEM, para o processo inteiro da tradução em forma de legendas (tradução → marcação → revisão → gravação) ou para o procedimento técnico de colocar legendas na fita. Também utilizarei o termo proposto pela autora para denominar o tradutor - LEGENDISTA:

Legendação é a fase de confecção da legenda pelo tradutor, é o processo tradutório do qual o legendista é o protagonista.

Legendagem é o nome dado pelas empresas legendadoras ao processo que se inicia na confecção da legenda pelo tradutor e termina na gravação das legendas na submatriz do cliente. Apenas a fase de gravação das legendas também é chamada de legendagem. (1998:03)

Como a dublagem, a legendação possui também sincronismo, mas não do texto traduzido com os movimentos dos lábios. O que é sincronizado nas legendas é a fala dos personagens e a tradução. Gottlieb aponta as seguintes diferenças entre os dois métodos (1994:102):

DUBLAGEM	LEGENDAGEM
Forma velada de tradução (covert translation)	Forma explícita de tradução (overt translation)
Tradução integral - representação de tudo o que foi dito nos diálogos	Tradução fragmentária - representação de alguns aspectos lexicais e sintáticos dos diálogos
Representação de elementos prosódicos	Substituição de elementos prosódicos por sinais gráficos
Executada por dubladores e um diretor de dublagem	Executada pelo tradutor
Habilidades envolvidas: ver e ouvir	Habilidades envolvidas: ver, ouvir e ler
Dá a impressão de ser o original	Dá a impressão de ser uma tradução

Figura 7: Dublagem vs. Legendagem

As legendas são produzidas diferentemente se direcionadas para cinema ou para vídeo e TV. No primeiro caso, são preparadas no papel a partir do roteiro, para, em seguida, serem inseridas na fita. No segundo, são confeccionadas eletronicamente com o auxílio de um computador. Por serem objeto deste trabalho, as legendas eletrônicas para vídeo e TV, serão examinadas mais detalhadamente.

Luyken et al. (1991:42-45) mostram os aspectos que influenciam a confecção dessas legendas:

- o espaço na tela disponível para o texto: a legenda tem no máximo duas linhas de 2s cada; num filme de 35 mm (o mais usado na TV) o máximo de caracteres⁶ por linha é entre 32⁷ e 40, no de 16 mm o máximo fica entre 24 e 27;
- o tempo disponível para cada legenda depende de três fatores - a quantidade de texto, a velocidade de leitura dos telespectadores (normalmente entre 150 a 180 palavras por minuto) e os intervalos entre uma legenda e outra (aproximadamente ½ segundo);
- o tempo de inserção e retirada de cada legenda: geralmente são observados os cortes (mudança de cena), as pausas (quando o personagem se cala para respirar) e o formato das legendas na tela (centralizadas, alinhadas à direita, à esquerda e o tipo de fonte usada).

As legendas classificam-se segundo dois parâmetros: o lingüístico e o técnico. Quanto ao primeiro parâmetro, elas podem ser tanto intralinguais quanto interlinguais. A INTRALINGUAL é aquela na língua original. É usada em programas domésticos para os telespectadores com problemas auditivos, em

⁶ "Caráter" significa unidade de espaço, incluindo letras, números, pontuação e intervalos entre as palavras. Os acentos não precisam ser incluídos, pois não ocupam espaço horizontal (Luyken et al., 1991:43). Apesar de parecer estranho, caráter tem o mesmo sentido em português. Normalmente, só se usa essa palavra no plural. O Aurélio Eletrônico a define assim: "forma que se dá à letra manuscrita ou ao tipo de imprensa".

⁷ Na legendagem para vídeo e TV no Brasil, o máximo de caracteres por linha utilizado é 32.

programas destinados a aprendizes de uma língua estrangeira (Gottlieb, 1998a) e também nos telejornais para programas cujo som não esteja muito audível.

A legenda INTERLINGUAL é aquele tipo mais conhecido, ou seja, é a tradução, na língua de chegada, em forma de código escrito, dos diálogos de um filme ou programa de TV em língua estrangeira.

Quanto ao aspecto técnico, elas podem ser abertas ou fechadas. A legenda ABERTA (open subtitle) é aquela sobreposta à imagem antes da transmissão ou exibição (1998a). Pode ser "virtual", no caso de transmissão por satélite, "queimada" a ácido (nos filmes em película para exibição em cinema) ou gravada eletronicamente (nos filmes para distribuição em vídeo). Geralmente, é uma tradução (interlingual).

A legenda FECHADA (closed caption) é a interpretação condensada de toda a trilha sonora de uma produção audiovisual escrita em letras brancas, em caixa-alta ou caixa-baixa, sobre fundo preto (tarja), cujo acesso ficará a critério do telespectador. Essas legendas são convertidas em códigos eletrônicos e inseridas no sinal regular de TV. O telespectador tem acesso à legenda fechada através do controle remoto da TV. Há em alguns aparelhos de TV o "decodificador de legenda". Geralmente, aproxima-se de uma transcrição (intralingual), isto é, a legenda fechada traz quase toda a fala original, diferentemente da legenda aberta, em que muita edição deve ser feita.

Com base nessa classificação, estarei trabalhando com legendas abertas interlinguais. Como na dublagem, farei uma comparação da descrição do processo de legendagem fornecido por Luyken et al. (1991:50-60) com o realizado no Brasil. O gráfico seguinte mostra o processo eletrônico de confecção das legendas:

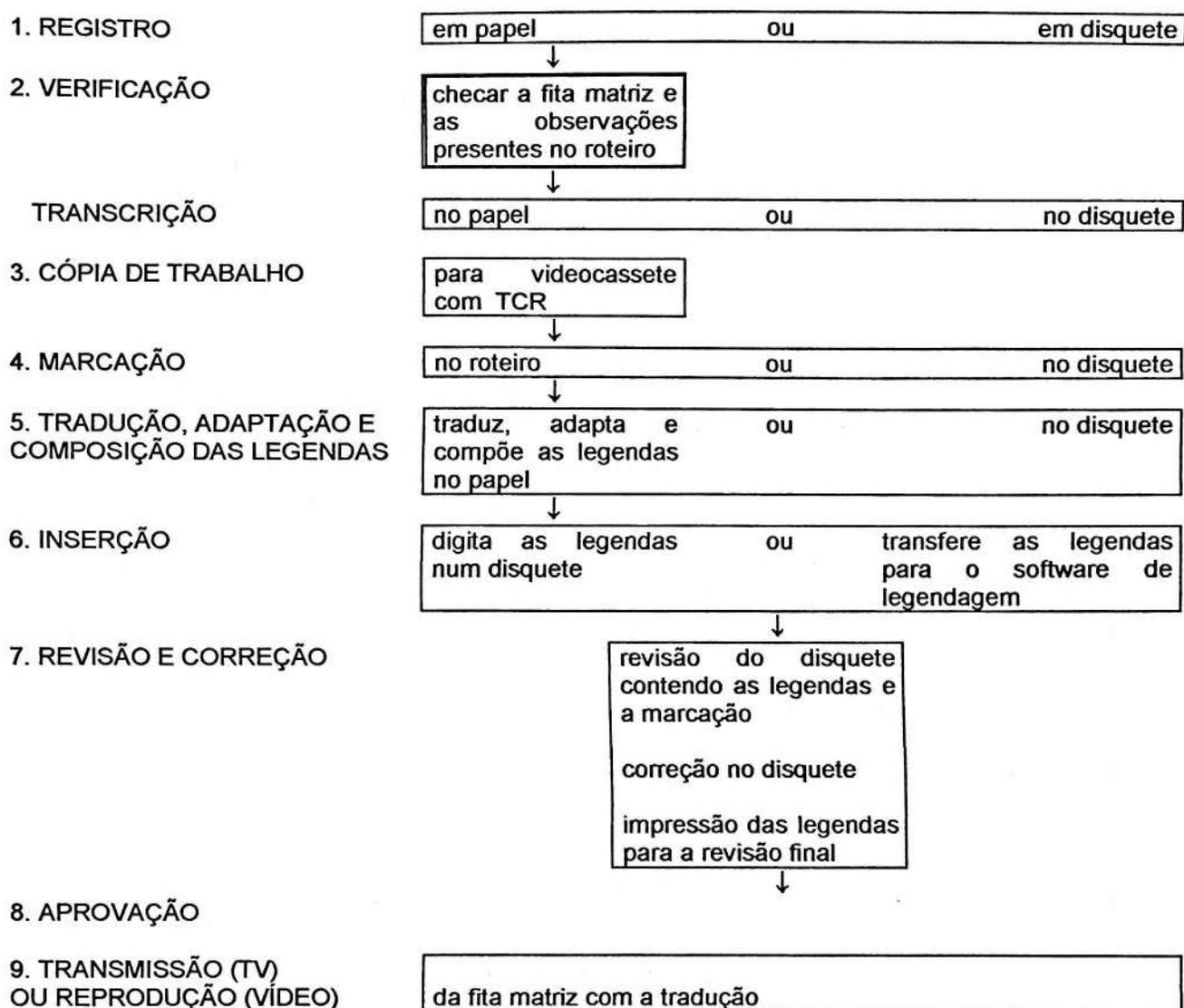


Figura 8: A Legendagem na Europa

O processo começa com o registro de informações sobre o filme a ser legendado, tais como: título, data da legendagem, nome do distribuidor, etc. Tudo isso é assinalado em papel ou disquete (item 1). Em seguida, a fita matriz e o roteiro (se acompanhar a fita), sendo, de preferência, de pós-produção, são examinados (item 2). O filme, então, é copiado em uma fita com TCR (item 3).

A marcação (estabelecimento de quando uma legenda deve aparecer e desaparecer) é feita tentando obedecer, além do tempo de fala do original, aos cortes e às pausas. Essa marcação pode ser realizada manualmente no roteiro ou com a ajuda de softwares de legendação (item 4).

O quinto estágio do processo passa por três momentos, que são concomitantes, mas o autor os separou por motivos didáticos: a adaptação (transposição da linguagem oral para a escrita), a tradução (conversão de uma língua para outra) e a confecção da legenda (criação de mensagens condensadas extraídas de mensagens maiores) (item 5).

Aqui Luyken et al. falam um pouco sobre o dilema do legendista que é o mesmo de todo tradutor: ser fiel ao original ou à sua interpretação pessoal (1991:55). Estamos aqui diante da discussão iniciada no capítulo I e que apareceu novamente na seção anterior: a tradução é transferência de significados ou interpretação? Seriam a tradução, a adaptação e a confecção da legenda etapas distintas do mesmo processo? A legendação torna essa discussão mais acalorada, pois o tradutor deve sempre recorrer à criatividade, já que sua tradução vai depender de muitas limitações (tempo, espaço na tela, número de caracteres permitidos, a presença do original etc). Essa questão será bastante discutida no capítulo IV, que trata da tradução dos clichês.

Finalmente, as legendas são copiadas em disquete (no caso da confecção manual) ou de um disquete para outro (no caso do uso do software) (item 6). Depois de revisadas (item 7), as legendas são levadas para a aprovação do cliente (item 8). A partir daí estão prontas para serem transmitidas (no caso da TV) ou reproduzidas (no vídeo) (item 9).

No Brasil, os softwares para legendagem mais utilizados pelas empresas legendadoras ou laboratórios são SYSTIMES e SCANTITLING, conhecido como CAVENA. Esses programas também são softwares de legendação:

- Quando estão no "mode edit" servem para legendação;
- No "mode cueing", para marcação;
- No "mode subtitling", para legendagem.

Porém, os legendistas, geralmente, não têm acesso aos softwares. Aqui, geralmente, o processo de legendagem para vídeo e TV ocorre da seguinte forma: o distribuidor passa a fita matriz para o laboratório, que contrata o tradutor. A marcação é feita mentalmente com o auxílio de um microcomputador, do programa "Word" e do TCR. O legendista entrega sua tradução para o "marcador" e depois para o "operador"⁸. Entre os dois últimos estágios do processo, a tradução é revisada. Dessa forma, o processo de legendação e legendagem, segundo Alvarenga (1998:06), funcionaria assim:

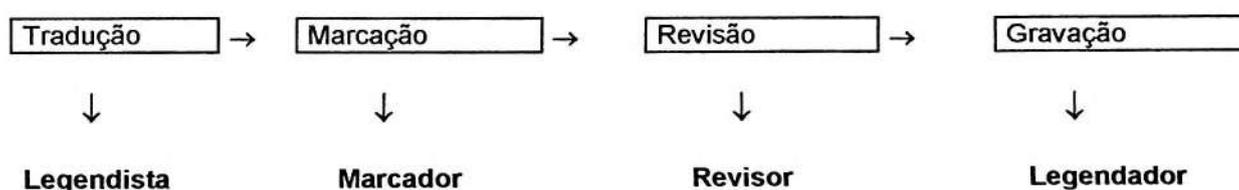


Figura 9: O Processo de Legendação e Legendagem no Brasil

Todos os aspectos acima descritos são de fundamental importância para a produção de uma legenda. Fica evidente que para analisar uma legenda, é necessário muito mais do que verificar o texto e criticar as soluções do legendista. É preciso verificar como todo o processo influencia o resultado da tradução. Por essa razão, todos os fatores supracitados, tanto nessa seção quanto na anterior serão levados em conta, quando da análise das traduções dos filmes dublados e legendados.

Apesar de haver trabalhos que datam de 1960⁹, foi somente no final dos anos 80 que a Tradução de Textos Audiovisuais tomou maior impulso. A área está ainda à procura de um referencial teórico dentro dos Estudos de Tradução. A maioria dos trabalhos, na Europa principalmente, são feitos dentro dos Estudos

⁸ Estou outra vez utilizando distinção de Alvarenga entre "legendista" e "legendador". Ao primeiro, a autora chama o tradutor e ao segundo, o operador que coloca as legendas na tela. Na Europa, o tradutor acumula a função de marcador e pode vir a exercer a função de operador, principalmente nas emissoras de TV.

⁹ Uma edição da revista BABEL somente sobre Tradução de Textos Audiovisuais, volume 6, nº 3. Essa referência foi tirada da bibliografia de Gambier (1997).

Descritivos, arcabouço que servirá também de fundamentação teórica para esse trabalho. Como é uma área muito recente, veremos a seguir um pouco do que se publicou sobre o assunto, tanto no âmbito da universidade quanto fora dela.

2.4. A LITERATURA SOBRE A TRADUÇÃO DE TEXTOS AUDIOVISUAIS

Estão incluídos nesta seção alguns trabalhos publicados na imprensa brasileira sobre o assunto, além de outros tipos de publicações no Brasil e na Europa. É interessante verificar que quase todas as reportagens fazem críticas à tradução de filmes, principalmente à legendagem.

Devido à profusão de línguas no território europeu, a pesquisa em Tradução de Textos Audiovisuais é bastante desenvolvida lá. É de interesse dos distribuidores e dos laboratórios que os programas em diversas línguas sejam apreciados pelo público. Muitas dessa pesquisas são feitas fora da universidade, por laboratórios ou institutos de pesquisa especializados em tudo o que é relacionado à mídia.

No Brasil a pesquisa se concentra na universidade, principalmente nos cursos de pós-graduação. Várias dissertações de mestrado e uma tese de doutorado versaram sobre o assunto.

Cortiano (1990) propôs parâmetros para avaliar a qualidade de filmes legendados para vídeo, com base no modelo de avaliação de Juliane House e nos pressupostos teóricos de Peter Newmark. Franco (1991) realizou uma pesquisa com vinte e um tradutores de TV, vídeo e cinema para legendagem e dublagem com o objetivo de mudar a atitude negativa em relação à tradução de filmes assumida pela crítica não especializada. Para alcançar essa meta, a autora procura definir, no seu trabalho, o conceito de uma boa tradução de filmes, analisando e classificando os tipos de erros encontrados nesse tipo de tradução. Pagani (1994) trabalhou com erros de tradução em filmes legendados para vídeo. Bamba (1997) analisou o texto das legendas, focalizando principalmente o produto discursivo resultante da interação da língua oral (som original do filme) com a língua escrita (as legendas). Rodrigues (1998) estudou o processo de

confeção das legendas, traçando um panorama geral sobre essa atividade, descrevendo os seguintes elementos: o papel do tradutor, o mercado consumidor, o mercado de trabalho e o processo técnico envolvido. Gonçalves (1998) focaliza o processo tradutório do legendista, tendo como pressuposto teórico a Teoria da Relevância.

A tese de doutorado de Mouzat (1995) enfoca a tradução para cinema e visa mostrar a relação entre forma e sentido na feitura das legendas.

Analisando como os tradutores encaram a tradução de clichês em filmes dublados e legendados, tenciono contribuir para a reflexão sobre essa atividade tão difundida no Brasil. Apesar de centrar a análise no produto pronto, não vou me limitar às críticas sobre as soluções dos tradutores, distanciando-me, assim, da proposta de Cortiano, Franco e Pagani e, mesmo tecendo algumas considerações sobre o texto da legenda, como Bamba e Mouzat, este não será o meu foco principal. Minha meta é estudar a influência dessas traduções no nosso falar cotidiano. É também examinar o processo tradutório, não só o processo técnico como R. Rodrigues, que levou os tradutores a efetuarem suas escolhas, para, a partir daí, analisar as traduções. Em outras palavras, tanto o processo quanto o produto serão examinados neste estudo, e não apenas o processo como o fez Gonçalves. Entretanto, o trabalho desses pesquisadores vai ser fundamental para o andamento de minha pesquisa.

2.4.1. CRÍTICAS DA IMPRENSA À TRADUÇÃO DE FILMES

A maior crítica que se faz à legendagem diz respeito aos “erros” freqüentes encontrados nas traduções. Na maioria dos casos, essas críticas estão baseadas em dois aspectos: na concepção de tradução da imprensa e do público em geral e no desconhecimento das peculiaridades de uma tradução por legendas.

Uma reportagem publicada na revista VEJA - "Palavras Vãs" - aponta erros na tradução de expressões idiomáticas nos filmes "Noites Felinas", "Assassinato no Orient Express" e "Quatro Casamentos e um Funeral". As expressões são as seguintes: "É o cachorro-lobo", "Tive uma noite de arenques vermelhos" e "Hoje devo falar de Angus. Que não tem esqueletos no armário"¹⁰:

Os exemplos acima dão conta do caso mais comum de erro de tradução em legenda de filme ou vídeo: passar para o português o significado literal de uma expressão idiomática. "Cachorro-lobo" ou "chien-loup", em francês, é uma gíria para crepúsculo - quer dizer que nem é dia, quando o cachorro passeia, nem noite, que é a vez de o lobo dar as caras. "Red herrings", os tais "arenques vermelhos", é uma expressão inglesa que pode ser traduzida para "pistas falsas" ou "boatos". E dizer que alguém tem "skeletons in the cupboard", na Inglaterra, significa que alguém tem algo a esconder (Camacho, 05/11/97).

Mais uma vez temos aqui a crença do jornalista na possibilidade de uma tradução literal, ou seja, ele acredita que a tradução terá sempre o mesmo sentido, independente ^{do} ao contexto, do momento histórico e da interpretação do tradutor. Conforme vimos anteriormente, essa concepção está baseada na convicção de que pode haver uma exata equivalência entre a língua de partida e a de chegada e da fidelidade da tradução ao original. O que o jornalista chama de "literal" é, na verdade, sua interpretação do que seria "correto" dentro do contexto do filme. Para ele, tudo o que não for traduzido de acordo com sua leitura, constituir-se-á em erro, ou seja, a tradução das expressões deve ser "fiel" ao que ele considera "correto".

O mesmo tipo de crítica da reportagem de VEJA apareceu recentemente na revista ÉPOCA:

No filme *Quatro Casamentos e Um Funeral*, exibido no Brasil em 1994, a expressão "ter esqueletos no armário" - comum na Inglaterra e que significa que alguém tem algo a esconder - foi traduzida ao pé da letra. Melhor seria usar o termo "esconder o jogo" (Mendonça, 20/09/99).

¹⁰ "My job today is to talk about Angus. There are no skeletons in his cupboard".

Embora expressões como essas pareçam estranhas para nós, falantes do português, é perigoso falar-se em “erro”, porque expressões criadas pelo tradutor podem começar a ser usadas cotidianamente, como “esqueletos no armário”, que apareceu em outro artigo publicado pela revista VEJA cinco meses depois:

O regime dos generais no Brasil durou mais de duas décadas, de 1964 a 1985, acabou há treze anos e ainda é um **esqueleto no armário** do país (VEJA, 15/04/98).

A expressão voltou a aparecer na VEJA SP dois meses depois da anterior. Diferentemente do artigo acima, a reportagem fala de alguém que realmente guarda esqueletos no armário, uma mania de Alexandre Herchcovitch. O estilista guarda uma série de esqueletos em casa, inspiradores de suas camisetas brancas com caveira, que fazem sucesso com o público. A matéria traz uma foto do estilista ao lado de um esqueleto com a seguinte legenda: “Herchcovitch: coleção de sapatos e esqueletos no armário” (03/06/98). Apesar do uso “literal”, percebemos que existe aí uma referência à expressão inglesa. A alusão ficou muito interessante, porque, pelo menos para os leitores que conhecem a expressão, insinua que o estilista tem algo a esconder.

A prova de que a expressão não pára de ser usada é uma reportagem na FOLHA DE SÃO PAULO falando de um déficit do governo:

Governo reconhece débitos antigos na área habitacional, o que deve anular efeito de receita de privatizações. **'Esqueletos'** fazem dívida crescer R\$ 23 bi [...] Esses compromissos – que a equipe econômica chama de **"esqueletos escondidos no armário"** são, em boa parte, resultado de subsídios concedidos na década de 70 e 80 ... (5/4/99)

Pode-se notar que a expressão ainda não é considerada um clichê pelo jornal, uma vez que vem grafada entre aspas e também adiciona uma explicação da mesma na segunda vez em que foi usada (“esqueletos escondidos no armário”). Esses recursos não são utilizados por VEJA e nem pelo jornal A Gazeta, como podemos constatar a seguir.

Ao falar do constrangimento entre governo estadual e Hospital São Lucas de Vitória-ES, o jornal local A Gazeta também usou a expressão na manchete da reportagem, mas sem as aspas como fez a Folha de São Paulo:

Os esqueletos vão sair do armário?

Para Bamba, o uso de expressões estranhas ao idioma de chegada é muito comum no texto das legendas:

... na tradução de filmes em legendas as diversas exigências decorrentes do espaço de enunciação colocam o tradutor diante de vários dilemas na organização de seu texto e principalmente no uso particular e pouco comum de seu próprio idioma: uma produção textual acompanhada de um uso da língua de chegada que procura auxílios (diretos ou indiretos) na própria língua de partida do diálogo do filme. (1997:03)

As "expressões estranhas" a que se refere Bamba são aquelas mencionadas por Pawley & Syder (1983) como gramaticais, mas que teriam pouca semelhança com aquelas usadas por falantes nativos, ou seja, não seriam naturais para esses falantes.

Essa constatação, no entanto, não invalida a afirmativa de que muitos "erros" grosseiros acontecem. Algumas vezes o tradutor não entende bem uma expressão ou desconhece-a totalmente, como o caso apontado no artigo da tradução de 'room' por 'sala' ao invés de 'quarto' e 'petits fils' por 'pequenos filhos' ao invés de 'netos'. O que a reportagem esqueceu de enfatizar é que muitas vezes o tradutor tem pouquíssimo tempo para realizar o trabalho e que muitos filmes entregues, para serem traduzidos, vêm sem acompanhamento do roteiro, o que dificulta ainda mais o trabalho.

Outra crítica infundada que VEJA fez ao tradutor foi quanto ao título dos filmes. Esses não são dados pelos tradutores e sim pelos distribuidores. Ao legendista, é vedada até a possibilidade de dar uma sugestão, o que não acontece com o tradutor de dublagem que pode sugerir até três alternativas de títulos. A revista SET faz a mesma crítica aos títulos dos filmes, mas como é uma

publicação mais especializada, não comete o mesmo erro de VEJA:

QUANDO O TÍTULO SAI PELA CULATRA.

Na ânsia de serem criativas na hora de batizar um filme estrangeiro, as distribuidoras nacionais muitas vezes acabam inventando nomes duros de engolir (julho de 1995).

Um artigo publicado na revista SET — “A Traição da Tradução” — também faz menção aos erros, porém já coloca mais em evidência os problemas que envolvem a legendagem para vídeo, apesar de achar que todo tradutor é, no fundo, um traidor da originalidade de um texto:

Acontece que a já extensa coleção de absurdos em legendas expande-se mais rápida que a peste — e sem que a maioria dos espectadores se dê conta. [...] Marina traduz um longa em quatro dias. Vídeo, mesmo, ela só pega na baixa do mercado de cinema. Também pudera. Paga-se pela tradução de vídeo, de R\$ 120 a R\$ 150. Mas apenas esta tabela de pobreza não explica as pérolas. A cadeia de nacionalização de um filme guia-se pelo clássico conceito de pastelaria. Começa com a distribuidora enviando para o Brasil o master, a cópia do filme original; junto pode vir o spotting list, um script com os diálogos em inglês, localizados por cena (abril de 1995).

Entretanto, um artigo publicado no JORNAL DA TARDE (18-1-97) faz uma resenha sobre a tese de doutorado de Mouzat (1995), discutindo mais profundamente todos os elementos envolvidos na tradução de filmes.

Os erros nas legendas também foram alvo de um artigo publicado em folheto distribuído pela Livraria Cultura. O artigo não se diferencia muito das duas primeiras reportagens citadas acima e pode ser resumido nessa citação de Rubens Ewald Filho:

Qualquer tradução, por melhor que seja, é sempre uma traição. Só tendo isso em mente é que se pode aceitar a legendagem como alternativa para um intensivo curso de línguas. E, também, pensando na alternativa maldita, a dublagem. Esta, sim, destrói qualquer nuance, sotaque, interpretação (A Arte de Traduzir Legendas, nº 64, 1998).

Os exemplos comprovam que a legendagem, por ser, muitas vezes, percebida como tradução, é alvo de críticas mais severas do que a dublagem. Na maioria dos casos, a dublagem é criticada por causa da voz dos personagens, como foi dito no início deste capítulo e quase nunca por erros de tradução. A

reportagem de Bonfim (SET, setembro de 1995) comentada anteriormente ilustra bem esta questão.

2.4.2. PUBLICAÇÕES SOBRE DUBLAGEM

Por ser uma área que despertou interesse recentemente, ainda não são encontradas muitas publicações versando sobre o assunto. No que se refere à dublagem, a bibliografia é ainda mais escassa tanto aqui quanto no exterior. Essa escassez acontece até mesmo nos "países da dublagem" (vide 2.1). Na bibliografia coletada por Gambier (1997) também corrobora essa afirmação, apesar do autor afirmar que alguns trabalhos sobre dublagem estão sendo elaborados na Espanha e na Itália.

Até mesmo os cursos de formação de tradutores para a mídia concentram-se mais na legendagem do que na dublagem. James (1997:24-244) comenta sobre a existência de vários cursos de legendagem tanto na universidade quanto fora dela nas seguintes cidades da Europa: Copenhague, Turku, Maastricht, Antuérpia, Ghent, Bruxelas, Mons, Dublin, Corfu, Strasbourg, Lille, Strasbourg e Lampeter. Entretanto, a dublagem é estudada somente em Lille (fazendo parte do programa de pós-graduação da Universidade de Lille) e em Innsbruck, onde um ocorre um curso a cada três anos.

No Brasil, essa tendência também se confirma. Existem vários cursos sobre legendagem em vários laboratórios, em algumas escolas de línguas e em algumas universidades. Quanto à dublagem, somente a USP ofereceu um curso recentemente. O que se pode encontrar tanto no Rio quanto em São Paulo são cursos de formação de dubladores e não de tradutores para a dublagem.

Uma provável explicação para isso é a baixa avaliação que a dublagem recebe dos profissionais da tradução, dos críticos e apreciadores de filmes e dos

espectadores mais escolarizados. Está presente, até nas locadoras, a crença de que a dublagem é para espectadores incultos. Ao procurar filmes dublados para realizar esta pesquisa, fui informada de que o público daquela locadora era muito "refinado" e só aceitava filmes legendados, por isso não trabalhavam com filmes dublados.

Whitman-Linsen comenta sobre esse assunto, fazendo defesa da dublagem, porque ela mesma, antes de iniciar a pesquisa para a tese, tinha esta mesma opinião em relação à dublagem:

A dublagem é mesmo a terra de ninguém, sempre criticada e, quando muito, tolerada porque é tida como inevitável¹¹. Não a consideram cinema, falta-lhe reconhecimento dentro da área da tradução, é recebida dentro da Literatura com desconfiança e muitos chamam-na de enteada da performance dramática. Uma lamentável, mas inegável imagem de falta de qualidade cerca a dublagem. Como é irônico que um campo profissional com tanto impacto real e potencial, com tamanha exposição a milhares de pessoas, com tanto poder de influência para promover tanto o entendimento artístico quanto intercultural seja tão subestimada, chegando quase ao descrédito (1992:9)¹².

No Brasil, existem apenas dois trabalhos sobre dublagem, um sobre dublagem sincronizada e o outro sobre "voice-over". O primeiro não trata apenas da dublagem, mas da tradução de filmes no país. Foi escrito por Toschi (1983), que narra sua experiência como tradutor de filmes para o cinema, dando uma idéia de como o processo tradutório se realiza, tanto na dublagem quanto na legendagem. O outro é a tese de doutorado de Franco a ser defendida na universidade de Leuven na Bélgica. Na tese, a autora analisa os documentários (traduzidos para voice-over) sobre o Brasil exibidos nas televisões européias.

No exterior, entre as várias pesquisas sobre o assunto está o já mencionado trabalho de Whitman-Linsen (1992) assim definido pela autora:

¹¹ Vide as opiniões de Rubens Ewald Filho, Amir Labak e Cabrera Infante nesse capítulo.

¹² "Dubbing is cinematic no-man's land, often disparaged, at best tolerated as unavoidable. It does not quite rate as cinema, lacks esteem and reward as a translating domain, is looked askance at in literary trade and is considered by many to be a stepchild of dramatic acting. A regrettable yet undeniable sham quality pervades the image of dubbing. How ironic that a professional field with such real and potential impact, with so widespread exposure to masses of people, with so much power to influence and promote intercultural and artistic understanding, is so vastly underestimated or even deprecated".

Embora eu tenha assistido à dublagem de vários filmes e programas de TV durante este estudo (discussões de roteiro, seleção de voz, gravações, mixagem, etc.), a análise empírica apresentada aqui é baseada nas observações in loco feitas em estúdios de dublagem em Berlim, Paris e Barcelona durante as dublagens do filme de Woody Allen Crimes e Pecados. Uma avaliação lingüística detalhada vai cobrir as traduções para o alemão, francês e espanhol a partir do roteiro original em inglês. Vou discutir aspectos do léxico, da sintaxe, da semântica, da pragmática, além das flutuações de registro. Meu interesse não é focalizar os erros específicos, mas verificar quais as mudanças lingüísticas detectáveis nesses erros (1992:15)¹³

As observações de Whitman-Linsen sobre como se realiza o processo de dublagem vistas sob o ponto de vista de um pesquisador foram muito importantes para a realização deste trabalho, principalmente no que diz respeito ao sincronismo. Essas observações foram completadas por um tradutor canadense, Robert Paquin (1998a e 1998b), que procurou definir alguns aspectos referentes ao sincronismo. Os detalhes desses aspectos observados pelos autores serão discutidos no capítulo IV.

Luyken et al. (1991) e Dries (1995) fazem parte do "The European Institute for the Media", instituto especializado em desenvolver pesquisas sobre a mídia falada, escrita e televisada. Os trabalhos procuram fazer um estudo sobre a situação da Tradução Audiovisual na Europa, procurando respostas para as seguintes indagações: Como ocorre a transferência lingüística de um programa de TV?; Qual o método indicado?; Quais são os efeitos causados no público?; Quais são os custos e como eles podem ser minimizados?; Qual é o potencial dos novos desenvolvimentos?; Que habilidades são necessárias para viabilizar a transferência lingüística?; Como tais habilidades podem ser adquiridas?

¹³ "Although over the course of this study, I assisted at the dubbings of several films and television shows (script discussions, voice selection and recordings, mixing, etc.), the empirical study presented here is based on the on-site observations I made in the dubbing studios of Berlin, Paris and Barcelona during work on the 1989 Woody Allen film Crimes and Misdemeanors. A detailed linguistic evaluation will cover the translations into German, French and Spanish from the original English script of this film. I will touch upon issues of lexis and syntax as well as semantics, pragmatics and register fluctuations. My interest lies less in the specific errors than in the linguistic trends detectable in these errors".

Dois artigos analisam a razão da opção pela dublagem. O de Danan (1991) faz uma análise da opção pela dublagem na Europa, enquanto Ballester (1995) discute a política da dublagem na Espanha. Danan afirma que a escolha pela dublagem na Europa resulta de uma medida nacionalistas de países (França, Itália, Alemanha e Espanha) que desejam proteger tanto o idioma quanto a indústria cinematográfica nacional.

Apesar de bastante interessantes, esses trabalhos não serão utilizados aqui. O assunto neles contido foge ao escopo dessa pesquisa, ao contrário dos três últimos artigos dessa seção, por lidarem com normas de tradução. Conforme vimos anteriormente, verificar quais as normas usadas pelos filmes do Brasil para traduzir clichês é o objetivo da tese.

Ballester tentou estabelecer as normas que regem a recepção de filmes estrangeiros na Espanha. A dublagem foi a norma na época da ditadura de Franco e continua sendo a norma para a tradução de filmes naquele país até hoje. Afirma que existem muitas normas a serem examinadas: as que regem a seleção dos filmes a serem traduzidos e as instituições envolvidas nessa seleção, além das normas usadas no processo de dublagem na Espanha.

Canós (1995:195) determinou duas dessas normas, estudando o processo e o produto final da tradução série francesa "Premiers Baisers" para o espanhol e o catalão. Confirmou a sua hipótese de que a norma usada na tradução para o segundo idioma foi a adaptação dos elementos franceses da série para essa cultura, trocando nomes próprios e de lugares da França por nomes da Catalunha. Até grupos de rock regionais substituíram a música francesa da série. Na tradução para o espanhol, entretanto, os elementos estrangeiros foram mantidos.

Outro trabalho relacionado às normas foi o de Goris (1993:169). O autor descobriu que três normas regem a dublagem na França: a padronização, a naturalização e a explicitação. A padronização e a naturalização são fenômenos semelhantes àqueles ocorridos na tradução catalã, ou seja, elementos estrangeiros são adaptados à cultura francesa. A explicitação relaciona-se ao fato de que a tradução é sempre mais explícita que o original, adicionando, muitas vezes, explicações sobre algo que possa trazer dificuldade de compreensão na cultura de chegada.

2.4.3. PUBLICAÇÕES SOBRE LEGENDAÇÃO E LEGENDAGEM

No Brasil, é principalmente nas universidades que a pesquisa sobre legendação se realiza. Já foram produzidas seis dissertações de mestrado (Cortiano (1990), Franco (1991), Pagani (1994), Bamba (1997), Rodrigues (1998) e Gonçalves (1998)) e uma tese de doutorado (Mouzat (1995)).

Fora do âmbito da academia, temos o já mencionado trabalho de Toschi (1983), que trata tanto da legendação quanto da legendagem para o cinema. Além desse artigo, Toschi publicou outro em que comenta passo a passo, como foram confeccionadas as legendas de parte da seqüência final do filme "Providence" de Resnais (1981). Além desses dois textos, existe um texto exclusivamente sobre legendagem, o da Equipe Jatalon.

Mouzat (1995) escreveu a primeira tese de doutorado sobre o assunto no país. A tese enfoca a legendação para cinema e visa mostrar a relação entre forma e sentido na feitura das legendas. Chama a atenção para o fato de que apesar das adaptações que o tradutor tem que fazer devido às limitações de tempo e espaço, uma alteração na forma pode atingir o sentido. Vejamos o exemplo dado pelo professor ao Jornal da Tarde:

Tome o exemplo da frase de um filme francês, '*C'est la porte ouverte`a l'économie allemande*' (é a porta aberta à economia alemã), em que um personagem francês lamenta uma medida governamental que prejudicaria a França em favor da economia alemã. Tal frase foi vertida para 'A porta aberta para a economia alemã', que tem sentido positivo, ao contrário do que é dito no filme ... (Corrêa, 18-1-97).

Outro aspecto abordado por Mouzat é a relação entre o oral e o escrito no texto das legendas. Muitos tradutores, algumas vezes, não prestam muita atenção a essa relação e cometem muitos erros, principalmente no que diz respeito à entonação, como o exemplo abaixo:

Num filme canadense, uma senhora de 40 anos diz em francês '*Je suis enceinte, enfin ...*' (Estou grávida, enfim), mas o *enfin* do final da frase se referia a uma dúvida reticente da personagem, que significaria 'vamos ver no que vai dar'. Ora, percebe-se que é uma questão de entonação: o tradutor tem de lidar com a fala e não apenas com o que está escrito (Corrêa, 18-1-97).

Cortiano (1990) foi o primeiro a escrever sobre legendação nos meios universitários. Sua dissertação propõe um modelo para avaliar a qualidade de filmes legendados para vídeo, com base no modelo de avaliação de Juliane House e nos pressupostos teóricos de Peter Newmark. Sua pesquisa se realizou baseada em entrevistas com os profissionais da área e no exame de mais de 600 filmes em vídeo.

No modelo, o autor (1990:29) estabelece alguns parâmetros para avaliar a tradução. No exemplo abaixo, a avaliação da tradução da seguinte fala do seriado Flash Gordon de 1936:

ST	TT	TAC		
		MA	PA	AS
We must remain silent when leaving, mustn't we?	Na hora de partir, boquinha de si, tá?	+	+	-

As siglas ST e TT significam texto de partida (source text) e texto traduzido (translated text), respectivamente. A avaliação propriamente dita é o TAC (translation quality assessment criteria - critérios de avaliação da qualidade da tradução). Foram observados três critérios: 1. da aproximação de significado

(MA); 2. da aproximação pragmática (PA), ou seja, os dois textos devem conter os mesmos atos de fala, no caso, uma pergunta (tag question); 3. da aproximação estilística (SA).

Cortiano avaliou que a legenda preenche os dois primeiros critérios, mas falha no último, porque a expressão usada em inglês não é tão jovial e casual quanto a tradução em português. Propõe a seguinte tradução para preencher todos os critérios de uma boa tradução para legenda: “Devemos permanecer calados na hora de partir, não é?”.

Cortiano, ao contrário de Mouzat, não leva em conta os aspectos que influenciam a legendação (tempo de fala, espaço, software utilizado) para avaliar o resultado da tradução. Por isso, fica difícil entender porque ele acredita que sua tradução é mais adequada do que a que foi para o ar. Além disso, não é possível julgar uma tradução para legenda sem levar em conta o contexto em que se realiza a tradução.

Franco (1991), como Mouzat, procurou entender como funciona o processo tradutório, tanto da dublagem quanto da legendação para mostrar a situação da tradução de filmes no Brasil. Para isso, realizou uma pesquisa com vinte e um tradutores de TV, vídeo e cinema para legendagem e dublagem com o objetivo de mudar a atitude negativa em relação à tradução de filmes assumida pela crítica não especializada. Para alcançar essa meta, a autora procura definir, no seu trabalho, o conceito de uma boa tradução de filmes, analisando e classificando os tipos de erros encontrados nesse tipo de tradução.

Para ela, uma boa tradução deve levar em conta dois fatores: o lingüístico e o extra-lingüístico. O lingüístico é constituído pelos elementos textuais e auditivos (entonação, tom de voz etc.). O extra-lingüístico é formado pelos

componentes visuais presentes no filme (expressões faciais dos atores, o figurino, o cenário etc.).

Quanto aos principais problemas encontrados pelos tradutores seriam: os nomes próprios, uso de dialetos no original, itens específicos da cultura da língua de partida, expressões idiomáticas e convencionais, jogos de palavras, polissemia, falsos cognatos, termos obscenos etc.

Bamba (1997) é um pesquisador da Costa do Marfim que conheceu a legendagem aqui no Brasil, já que em seu país, a programação estrangeira é dublada. Sua dissertação analisa o texto das legendas, focalizando principalmente o produto discursivo resultante da interação da língua oral (som original do filme) com a língua escrita (as legendas), ou seja, para ele as legendas possuem características do discurso oral, mas aparecem em forma de código escrito:

a presença da forma de expressão oral se manifesta não apenas na combinação dos fatos estilísticos da língua falada com aqueles da língua escrita, mas esta presença do oral se destaca também pela própria maneira como aparecem (e desaparecem) os enunciados escritos, o que lembra a fugacidade da cadeia fônica (1997:64).

As reflexões de Bamba sobre o texto da legenda foram muito importantes na análise das traduções dos clichês, mais particularmente na elaboração de uma das normas, aquela relacionada com a linguagem oral e a linguagem escrita (capítulo IV).

Rodrigues (1998) estudou o processo de confecção das legendas, traçando um panorama geral sobre essa atividade, descrevendo os seguintes elementos: o papel do tradutor, o mercado consumidor, o mercado de trabalho e o processo técnico envolvido.

Vale mencionar a dissertação de Pagani (1994), citada por Gonçalves (1998), embora eu não tivesse acesso a esse trabalho. O título (Subtitles of

movies: the inadequacies of translations of face-to-face dialogues in videofilms) faz supor que a autora tenha trabalhado com erros de tradução em filmes legendados para vídeos.

Ao contrário dos outros autores, cujos trabalhos estão centrados no produto final, o de Gonçalves (1998) focaliza o processo decisório na legendação, mais particularmente, nas informações que o legendista prioriza ou omite. Utilizando a teoria da Relevância¹⁴ como referencial teórico, o autor avaliou as tomadas de decisão de tradutores aprendizes e profissionais (nenhum deles legendista) para entender as características desse processo.

Para concluir os trabalhos sobre legendação e legendagem no Brasil será apresentado o trabalho da Equipe Jatalon (1991) sobre legendagem. Esse grupo não lida apenas com legendagem, mas com tudo o que se relaciona a vídeo. A pedido da Folha de São Paulo, esse grupo de profissionais realizou, em 1988, uma pesquisa com as 10 maiores distribuidoras de vídeo do país com o objetivo de avaliar a qualidade de suas legendas. A pontuação do desempenho variou de 5 estrelas (100%) para legendas que comunicavam bem a 1 estrela (menos de 70%) para legendas que não comunicavam. Esse estudo ajudou a definir o padrão de legenda utilizado atualmente no país.

Na Europa, não é somente a academia que se interessa pelo assunto. Institutos como o já mencionado European Institute for the Media e empresas legendadoras procuram sempre melhorar a qualidade das legendas veiculadas no vídeo, no cinema e na televisão. Além dos trabalhos já citados na seção anterior

¹⁴ O autor explica o princípio da Relevância citando Alves (1996): "Este último considera o princípio de Relevância não propriamente um tipo de processo inferencial, mas 'uma característica do processamento mental que permite a contextualização mais adequada possível no decorrer de processos comunicativos. *Relevância* não estabelece previamente qualquer ênfase semântica de determinadas características lingüísticas. Funcionando paralelamente ao desenrolar de processos cognitivos, ela direciona tanto as decisões de escolhas semânticas para informações novas quanto orienta a utilização de informações velhas. Para o processo tradutório, *Relevância* é em suma, a característica de processamento mental através da qual um determinada unidade de tradução é contextualizada em um dado texto de chegada, sempre sob a observação de su-fatores em um dado texto de chegada, sempre sob a observação de sub-fatores como adequação e equivalência'".

de Luyken et al. (1991), Dries (1995) e Gambier (1997), o continente europeu conta com as pesquisas de Delabastita (1990), Lambert (1998 e s/d), Gottlieb (1994, 1998 a e 1998b), Ivarsson (1992 e 1998) e Zoé de Linde (1995 e 1999).

Delabastita é professor de literatura inglesa na Universidade de Namur, na Bélgica. Suas pesquisas consistem na aplicação da teoria dos polissistemas à tradução de textos audiovisuais. Lambert é professor da Universidade de Leuven, na Bélgica e um dos grandes estudiosos da área. Sua pesquisa se liga mais aos aspectos culturais e políticos da tradução de textos audiovisuais e se insere dentro dos Estudos Descritivos. Seus questionamentos sobre a tradução audiovisual são resumidos assim por Gambier (1997):

Qual a ligação entre o fenômeno tradutório e a organização do discurso público e das normas institucionais? Como as políticas lingüísticas, particularmente na Europa Ocidental, têm influência nas estratégias de tradução? Por que a dublagem e a legendagem são uma questão socio-cultural crucial? (1997:19)¹⁵

Gottlieb, como professor da Universidade de Copenhagen, concentra suas atividades na formação de legendistas. Seus artigos discutem os principais aspectos teóricos e práticos a serem considerados na legendagem, tais como o tipo de programa a ser traduzido, a dificuldade de se trabalhar sem o *script*, a segmentação dos diálogos, a marcação, a revisão, etc. O autor postula que, devido à complexidade de sua tarefa, o legendista deve ter o ouvido musical do intérprete, a sensibilidade estilística do tradutor literário, a precisão visual do montador de filmes e o senso estético do diagramador (1994:101).

Sugere 9 pontos para reflexão durante a legendagem: 1. Estou criando legendas para que tipo de programa?; 2. O que estou ouvindo está realmente sendo dito?; 3. Sei o significado exato das palavras nesse contexto?; 4. Quais os parâmetros para a segmentação do diálogo?; 5. A tradução deve ser fiel mas

parâmetros para a segmentação do diálogo?; 5. A tradução deve ser fiel mas idiomática; 6. A perda de informação deve ser minimizada; 7. Meu texto não deve causar estranheza no espectador; 8. A marcação deve ser elegante e exata; 9. a revisão final deve ser meticulosa (1994:106-117).

Ivarsson é o mais importante autor na área de legendagem. Quando foi publicado em 1992, "Subtitling for the Media" foi o primeiro livro a examinar sistematicamente a arte da legendagem com suas técnicas específicas. Tornou-se rapidamente um guia para legendistas, profissionais de TV, distribuidores, técnicos e interessados na tradução de textos audiovisuais. Seu livro mais recente, "Subtitling" (1998), foi completamente reescrito em colaboração com uma das mais experientes legendistas da Europa, Mary Carrol. Uma grande quantidade de material vinda do mundo inteiro foi adicionada, além das últimas novidades técnicas na área.

Finalmente, temos as pesquisas de De Linde, que tem trabalhos tanto sobre legenda aberta (1995) quanto sobre legenda fechada (1999). Como todos os outros autores, também leva em conta as circunstâncias em que ocorre a tradução para fazer seu estudo sobre legendação.

As publicações acima não cobrem todos os trabalhos na área de legendação e legendagem, mas são os mais significativos na área. As reflexões de Luyken et al. et al. e Gottlieb são as que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Esta seção encerra os aspectos teóricos desse trabalho. O próximo capítulo trará uma descrição dos clichês, além da descrição do *corpus* e da metodologia a ser utilizada.

¹⁵ "What are the links between translational phenomena and the organization of public discourse, institutional norms? How the language policies in particular in Western Europe, have an impact on the translation strategy? Why are dubbing and subtitling the most crucial socio-cultural problem?"

CAPÍTULO III- DESCRIÇÃO DOS CLICHÊS DE EMOÇÃO

3.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O *CORPUS* E A ANÁLISE

3.1.1. CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*

O corpus é formado por filmes que tratam sobre o divórcio. "Uma Babá Quase Perfeita", uma comédia com toques melodramáticos, serviu como ponto de partida para a pesquisa. Os outros foram escolhidos por abordarem o mesmo tema e, portanto, com tendência a ter clichês retratando os mesmos tipos de emoções. Analisando o melodrama, é possível trabalhar a expressão da emoção, visto que esse gênero, como relata Paraire, tende a explorar "situações comoventes", sendo uma importante "fonte de receitas", isto é, de clichês nos filmes:

Muito popular desde o início do cinema, ainda continua sendo uma fonte importante de receitas. Inicialmente construído com enredos simplistas (roteiros água-com-açúcar, intrigas com base na exploração de situações comoventes, histórias trágicas e edificantes), o melodrama era um gênero à parte. Aos poucos tomou-se um ingrediente presente em grande número de filmes hollywoodianos, *westerns*, filmes de guerra, *thrillers*, mas tende a desaparecer como gênero (1994:47).

O autor também ressalta que é muito difícil categorizar os filmes de Hollywood por gênero, pois podemos encontrar características de vários deles num só filme: "certos westerns são tratados como verdadeiros dramas psicológicos; algumas comédias podem pender para o drama" (1994:42). Paraire (1994) classifica os filmes de acordo com "suas características mais evidentes", mas sempre levando em conta a mistura de gêneros. Estas observações também são válidas para os filmes desta pesquisa, porque pode-se chamá-los de comédia por apresentarem situações engraçadas e inusitadas, tais como um pai disfarçado de babá, filhos trancando os pais no porão para fazê-los desistir do divórcio, três mulheres tentando se vingar dos maridos e outras, mas na hora de mostrar como as vidas das personagens foram afetadas pelo divórcio, os filmes tendem a se

tornar melodramáticos. Os personagens externam suas emoções rindo, chorando, sofrendo, encorajando os que sofrem, demonstrando o seu amor em cenas extremamente comoventes etc.

Paraire destaca os seguintes tipos de melodrama: o familiar, o sentimental, o moral, o social e o das vítimas e dos carrascos. No quadro abaixo, as principais características de cada um deles (1994:47-48):

TIPO DE MELODRAMA	TEMÁTICA	FILMES REPRESENTATIVOS
Familiar	a desunião	Os Insaciáveis (1963) Kramer vs. Kramer (1979); A Escolha de Sofia (1982).
Sentimental	a separação - apaixonados tragicamente separados pela vida, pelo acaso, pelo azar, pela incompatibilidade etc.	9 ½ Semanas de Amor (1986); Os Filhos do Silêncio (1987); Movidos pelo Ódio (1969);
Moral	o erro e a redenção - basta ser o personagem principal para não ser completamente mau. Muito atormentado, o herói resiste, comete um erro e depois se redime, às vezes correndo perigo de vida.	A Cor Púrpura (1986); O Destino do Poseidon (1972); Anjos de Cara Suja (1938); A Rosa (1979).
Social	a pobreza - o melodrama sempre abordou essa causa de separação de amantes que parece totalmente extrínseca ao amor.	Um Lugar ao Sol (1951); Assim Caminha a Humanidade (1956); Amor, Sublime, Amor (1961).
O Melodrama das Vítimas e dos Carrascos	a volta por cima - alguém completamente indefeso (criança, velho, enfermo etc.), atingido pelo destino, em geral consegue vencer - o que distingue o gênero da tragédia pura.	O Milagre de Anne Sullivan (1962); Holocausto (1978); O Homem Elefante (1989); ET, o Extraterrestre! (1980)

Figura 10: Tipos de Melodrama

Foram escolhidos cinco melodramas familiares e sentimentais em forma de comédia, traduzidos por dublagem e legendagem para TV e vídeo. Todos são americanos das décadas de 80 e 90. Havia a intenção de trabalhar com mais três filmes (Kramer vs. Kramer, Loucuras de um Divórcio e Guerra dos Sexos), entretanto não foi possível conseguir a versão dublada, pois as cópias foram feitas para a TV aberta, o que dificulta o acesso a esses filmes. Estes canais de

televisão detêm os direitos de exibição de um filme por tempo limitado e não repassam a fita para o público, a não ser na hora da transmissão. Ao pesquisador, neste caso, resta apenas uma alternativa, a de gravar o filme ou programa de TV durante a transmissão. Na TV a cabo essa tarefa se torna mais fácil, porque os filmes são reapresentados em horários variados durante o mesmo mês, o que não acontece com os da TV aberta.

A seguir, um quadro com informações sobre cada um dos cinco filmes que formam o *corpus* da pesquisa, retiradas dos Guias de Vídeo da editora Nova Cultural (1998) e da locadora Blockbuster (1998):

TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO
A Guerra dos Roses (War of the Roses) 	Danny DeVito (1989)	Michael Douglas, Kathleen Turner, Danny DeVito, Marianne Sägebrecht, Sean Astin, Heather Fairfield.	Barbara e Oliver Rose parecem ter o casamento perfeito, dois filhos maravilhosos e uma linda casa. Tudo era perfeito até que o impossível acontece: Barbara pede o divórcio e quer ficar com a casa. Oliver não aceita e decide permanecer na residência. Assim começa a guerra dos Roses.
Uma Babá Quase Perfeita (Mrs. Doubtfire) 	Chris Columbus (1993)	Robin Williams, Sally Field, Pierce Brosnam, Harvey Fierstein, Polly Holliday, Matthew Lawrence, Lisa Jakub, Mara Wilson, Robert Prosky.	Ator (Daniel) se disfarça de governanta para ficar mais próximo dos filhos que moram com a mãe (Miranda), porque o juiz só deu a ele o direito de ver os filhos nos sábados. Quando sabe que a mulher procura uma governanta, traveste-se de mulher e se transforma na Sra. Doubtfire.
Bye, Bye, Love - Os Descasados (Bye, Bye, Love) 	Sam Weisman (1995)	Mathew Modine, Randy Quaid, Paul Reiser, Janeane Garofalo, Amy Breneman, Rob Reiner, Elzer Dushku.	Filme que mostra o dia-a-dia dos homens separados. A história gira em torno de Dave, Donny e Vic que durante 48 horas têm a custódia dos filhos. Eles vão descobrir que embora o casamento acabe, a família permanece para sempre.
O Clube das Desquitadas (First Wives Club) 	Hugh Wilson (1996)	Betty Midler, Goldie Hawn, Diane Keaton, Dan Hedaya, Sarah Jessica Parker, Stephen Collins, Victor Garber, Maggie Smith, Bronson Pichot, Stockard Channing.	Annie, Brenda e Elise se reencontram após anos no velório de uma amiga em comum, que se suicidou. Descobrem que todas foram trocadas por mulheres mais jovens. Decidem se vingar dos ex-maridos. A primeira metade do filme arranca gargalhadas ao mesmo tempo que toca num assunto delicado. Já a segunda parte se preocupa mais com lições de moral, atenuando o rancor das protagonistas para sugerir um final menos feroz.
Uma Família Quase Perfeita (House Arrest) 	Harry Winner (1996)	Jamie Lee Curtis, Kevin Pollack.	Grover e Stacy provocam uma revolução no lar quando descobrem que seus pais estão prestes a se separar. Resolvem trancá-los no porão para que reflitam sobre isso e desistam da separação. Mas a situação fica mais complicada quando seus amigos decidem aderir à causa e levam seus próprios pais para a prisão.

Figura 11: A Descrição do Corpus

Serão estudadas as seguintes versões para TV e vídeo:

- A GUERRA DOS ROSES (THE WAR OF THE ROSES) - legendada para vídeo e dublada para TV a cabo (FOX);
- UMA BABÁ QUASE PERFEITA (MRS. DOUBTFIRE)- legendada e dublada para vídeo, dublada para TV a cabo e TV aberta (FOX e GLOBO). A FOX e a GLOBO exibiram a mesma versão;
- BYE, BYE LOVE - OS DESCASADOS (BYE, BYE LOVE)- legendada e dublada para vídeo. A versão dublada foi também veiculada pela TV a cabo (FOX), primeiro como "Os Descasados" e depois como "Três Pais Solteiros". Apesar da diferença nos títulos, as duas cópias dubladas são idênticas. É possível que a emissora de TV tenha achado o título pouco atraente e resolveu mudá-lo;
- O CLUBE DAS DESQUITADAS (FIRST WIVES CLUB)- legendada para vídeo e TV a cabo (TELECINE), que reproduziram a mesma versão. Duas versões dubladas diferentes; uma para vídeo e a outra para TV aberta (GLOBO);
- UMA FAMÍLIA QUASE PERFEITA (HOUSE ARREST) - legendada e dublada para vídeo.

3.1.2. BUSCA E ANÁLISE DOS DADOS

A apresentação dos resultados da pesquisa está dividida em três etapas: a primeira contém a coleta dos clichês nos cinco filmes; a segunda traz a descrição e categorização desses clichês; a última analisa as traduções.

Os clichês foram organizadas em uma ficha, contendo as seguintes informações: a FUNÇÃO da fórmula dentro do contexto do filme, o EXEMPLO em inglês, assim como a TRADUÇÃO por legendas e dublagem, a FONTE, as VARIANTES em inglês, eventuais OBSERVAÇÕES que venham a ser relevantes para a análise, tanto das fórmulas quando da tradução e as SUGESTÕES de fórmulas em português, que poderiam ser usadas no mesmo contexto da expressão em inglês. A título de ilustração, apresento abaixo um modelo dessa

ficha com os dados de um dos clichês retirados do filme "O Clube das Desquitadas":

EMOÇÃO	COMPAIXÃO
WHAT IS THE MATTER (WITH YOU)?	
<p>FUNÇÃO: Demonstrar preocupação pelo que o outro está sentindo.</p> <p>EXEMPLO: Annie se preocupa com o comportamento estranho da filha: What is the matter with you? Why are you so crabby today, honey?</p> <p>TRADUÇÃO- LEGENDAGEM: O que há com você? Porque o mau humor?</p> <p>TRADUÇÃO - DUBLAGEM 1: VÍDEO O que você tem? Porque o mau humor hoje, querida?</p> <p>TRADUÇÃO - DUBLAGEM 2: GLOBO Qual o problema com você? Por que está tão ranzinza hoje, querida?</p> <p>FONTE: Filme 4 - O Clube das Desquitadas</p> <p>VARIANTES: What is wrong (with you)? Filme 2, ficha 10 / What is wrong (with that)? F2 ficha20/ What is wrong (with it)? F2 ficha 37</p> <p>OBSERVAÇÕES: Vide F3, fichas 9 e 67. No último caso, o clichê não aparece como compaixão e sim como desgosto, quando a filha diz ao pai: "What's the matter with me, daddy?" Definição de Spears: "Is there something wrong with you? Are you ill?" Em Bimer& Kleinedler está no cabeçalho "Asking why someone looks so unhappy" - What's the matter?"</p> <p>SUGESTÕES:</p>	

Figura 12: A Ficha de Análise

Como defendo que as fórmulas, embora repetitivas, não são literais, a FUNÇÃO que aparece na ficha é a do filme. Pelas observações contidas na ficha, fica claro que estabelecer uma função imutável, independente do contexto para esses clichês, é muito perigoso, pois *What's the matter with you* foi usada para demonstrar desgosto em "Bye, Bye, love - Os Descasados", enquanto que em "O Clube das Desquitadas", a emoção focalizada é a compaixão. No EXEMPLO, a descrição da cena acompanha a fala das personagens. A TRADUÇÃO mostra as três versões diferentes do filme "O Clube das Desquitadas", uma legendada e duas dubladas.

As VARIANTES são exemplos de fórmulas em inglês com a mesma função, encontradas nos outros filmes do *corpus* e em dicionários de clichês. As OBSERVAÇÕES fazem a ligação entre a fórmula nesse filme e nos outros filmes

do *corpus*, assim como trazem comentários pertinentes encontrados em outras fontes. As SUGESTÕES são, em sua maioria, de autoria própria ou retiradas de obras de referência sobre o assunto. Todos os clichês que podem ser usados nessa situação são anotados, mesmo aqueles que não se adaptam às limitações da dublagem e da legendação. Somente na análise da tradução dos clichês essas limitações são levadas em conta.

Preenchidas as fichas com todos os clichês, vieram as seguintes etapas:

1. os clichês foram categorizados, de acordo com as emoções mais presentes nos filmes, como por exemplo, COMPAIXÃO, *What's the matter with you?*, categoria em que é classificada a expressão. Essa categorização baseou-se na classificação sugerida por Swanepoel (1992:420-432), onde o autor investiga as definições para as palavras que expressam emoção — cada emoção foi definida seguindo o modelo proposto pelo autor (Vide 3.1.3);
2. em seguida, os clichês foram agrupados por emoção;
3. depois foi analisada a tradução, mais especificamente as normas utilizadas para traduzir os clichês, tentando verificar se a tendência à criação de novas expressões não-naturais em português (Pauley & Syder, 1983), observada no filme “Uma Babá Quase Perfeita”, confirma-se nos demais. A criação dessas expressões se deu, dentre outros motivos, pelas limitações dos métodos de tradução de textos audiovisuais. Em outras palavras, vou tentar examinar se essa tendência é um fenômeno isolado nesse filme, ou se é uma norma dentro da Tradução de Textos Audiovisuais;
4. finalmente, foi confeccionado um glossário inglês-português contendo o resultado da pesquisa, semelhante ao que alguns tradutores elaboram ao final de cada trabalho para usarem em futuras traduções. O glossário tem também como base alguns dicionários de clichês existentes no mercado e pode vir a ser

disponibilizado em forma eletrônica, para que os tradutores de filmes tenham acesso aos resultados desta pesquisa.

3.1.3. A CATEGORIZAÇÃO DAS EMOÇÕES

Ao escolher o tema da pesquisa, cheguei a acreditar que seria relativamente fácil definir o conceito de emoção. Entretanto, ao debruçar-me sobre os dados obtidos, observei que a tarefa seria muito mais árdua, pois como disse Swanepoel, o indivíduo sabe bastante sobre suas emoções, mas tem dificuldades em defini-las (1992:419).

O autor propõe um modelo baseado na Semântica Cognitiva para entender como os dicionários definem os itens lexicais que expressam emoção, tendo como objetivo principal ressaltar os aspectos a serem observados quando se quer defini-los. Suas observações serão exemplificadas por meio das definições das emoções básicas, ou seja, o amor, a alegria, a raiva, o medo e a tristeza (1992: 420).¹

O modelo se baseia em dois pressupostos teóricos da Semântica Cognitiva, a teoria dos protótipos e a teoria dos *scripts*. O autor assim define um protótipo:

O protótipo de uma categoria é definido extensionalmente como o(s) melhor(es) representante(s) de uma categoria e intensionalmente, como o membro que possui o máximo de atributos em comum com os outros membros do grupo e o mínimo de atributos em comum com os membros de outras categorias (1992:431).²

Swanepoel diz que as palavras que expressam emoções/sentimentos (para ele termos similares, como veremos a seguir) formam um conjunto vago, indefinido e ilimitado, fazendo com que seja difícil determinar as fronteiras, tanto

¹ A definição de emoções básicas difere de autor para autor. Swanepoel usa a da teoria dos protótipos, trabalhando as definições dos seguintes itens lexicais em inglês: "love, joy, anger, fear e sadness".

entre membros de uma categoria, quanto de uma categoria para outra. Cita os seguintes exemplos para mostrar essa dificuldade de delimitação:

1. Os itens lexicais relacionados à RAIVA são difíceis de distinguir. Essa distinção em relação ao protótipo se dá, muitas vezes, em termos de um único parâmetro, como a intensidade da emoção: fúria vs. mau humor (rage vs. grouchiness);
2. Os protótipos variam de acordo com o tipo de conceito que denotam. No que diz respeito às emoções/sentimentos, existem dois modelos, o dos especialistas (specialist model) e o popular (folk model). No modelo popular, as emoções não possuem nenhum conteúdo cognitivo ou intelectual. Além disso, esse modelo acredita que o homem não dispõe de meios para controlar a emoção. Ao contrário do popular, o modelo dos especialistas diz que o indivíduo faz uso do pensamento quando se depara com algo que o emociona, mas a avaliação que faz da situação causadora da emoção é feita de forma irracional e instintiva (1992:425).³ A maioria dos dicionários se utiliza desses dois modelos nas suas definições (1993:427).⁴ Na categoria do AMOR, existem vários modelos, tais como o amor romântico, o amor entre os membros de uma família, o amor entre amigos, o amor de Deus etc, dentre os quais um é considerado o protótipo, de acordo com uma das visões acima mencionadas. Normalmente, o mais genérico, popular ou não-especializado, é considerado o protótipo. No caso do amor, a afeição pelos amigos ou pelos membros da família parece designar o

² "The prototype of a category is defined extensionally as the best example(s) of a category and intentionally as that member which shares a maximum number of attributes with other members and a minimum of attributes with members of contrasting categories".

³ "One of the most important ways in which the folk model differs from the one outlined above [specialists] is that it encompasses the belief (i) that emotions have no cognitive or intellectual content (i.e. that emotions are in the heart, not in the head), and (ii) that one does not have methods to control "falling into" some emotion. Another encompasses thought as an aspect of emotions, but then as a non-rational or instinctive evaluation (c.f. Kövecses 1970, 177).

⁴ "Most dictionaries also make a distinction between, or allude to the distinction between the 'specialists' and the 'folk' models we have of feelings and emotions".

protótipo, enquanto que a paixão e o amor sexual funcionam como subcategorias desse protótipo;

3. Existem categorias que estão intimamente ligadas umas às outras, fazendo com que um item lexical esteja relacionado a mais de um protótipo. “A SAUDADE e a COMPAIXÃO são uma mistura de TRISTEZA e AMOR - no primeiro caso, um sentimento de dor pela separação de um ente querido; no segundo, um sentimento de tristeza por alguém de quem gostamos muito” (1992:423).⁵

Mais adiante poderemos constatar que muitas das fórmulas encontradas nos filmes poderiam ser categorizadas como uma fusão de mais de uma emoção, como um dos clichês do filme “O Clube das Desquitadas”. Na cena, a personagem Annie está recolhendo os seus papéis na sede do clube das desquitadas, por acreditar que a sua união com as amigas Brenda e Elise para destruir os ex-maridos está acabada, devido a uma briga violenta que tiveram no dia anterior. Por esse motivo, Annie se irrita profundamente quando Brenda pergunta a razão de ela estar retirando seus pertences do clube. Além da RAIVA de Annie pela pergunta, podemos dizer que ficou também SURPRESA pelo que Brenda falou. Annie usou a fórmula *Are you kidding?* para expressar essas duas emoções.

Ao optar por uma categoria em que o clichê se enquadra, prevaleceu minha avaliação sobre qual a emoção mais forte na cena, levando em conta o contexto do filme.

Além dos protótipos, o modelo de Swanepoel também tem como base outra teoria, a dos *scripts*, em que as emoções são estruturadas em termos de

⁵ “*Longing* and *sympathy* are mixtures of sadness and love - in one case a painful feeling related to separation from a loved one; in the other a feeling of sadness for a person we care about”.

uma sequência de eventos, composta de antecedentes e respostas. Os ANTECEDENTES são todas as circunstâncias que levaram o indivíduo a sentir uma dada emoção. A sensação de MEDO começa com uma interpretação ou avaliação dos acontecimentos (como potencialmente perigosos ou ameaçadores) feita pelo indivíduo (antecipação de dor física, perda, rejeição ou fracasso). Também podem aparecer situações nas quais a pessoa se sinta vulnerável e incapaz de suportá-las, tais como lidar com o desconhecido, estar sozinha no escuro etc.

As RESPOSTAS podem ser fisiológicas, comportamentais, cognitivas ou expressivas. O MEDO faz com que a pessoa transpire em excesso e se sinta sobressaltada e trêmula. Algumas respostas comportamentais são gritos, choros, pedidos de socorro e tentativas de escapar da situação aflitiva (fugindo, escondendo-se ou ficando em silêncio). Além dessas, o indivíduo pode ter reações internas ao acontecido, tais como imaginar o pior e sentir-se desorientado cognitivamente (1992:423-4).

Tendo em vista as premissas acima, Swanepoel chegou ao seguinte formato para se formular a definição de um item lexical de emoção:

ADJETIVO QUALIFICATIVO + SENTIMENTO/PAIXÃO/ EMOÇÃO
+ DE + SUBSTANTIVO (DENOTANDO UM CONCEITO
SINÔNIMO DO ITEM LEXICAL QUE EXPRESSA EMOÇÃO)
CAUSADO PELA CRENÇA DE QUE Z (1992:430).⁶

Reiterando, os conceitos de EMOÇÃO e SENTIMENTO estão intimamente ligados, por estarem quase sempre presentes em todas as definições das palavras que expressam emoção. Muitas vezes, o item lexical EMOÇÃO é também definido levando em conta os diversos membros da categoria, como as definições abaixo retiradas dos dicionários Cobuild e Oxford respectivamente:

⁶ "QUALIFYING ADJECTIVE + FEELING/PASSION/EMOTION + OF + NOUN (DENOTING A SYNONYMOUS EMOTION CONCEPT) CAUSED BY THE BELIEF THAT Z".

emoção...emoções: 1. Uma **emoção** é um sentimento como o medo, o amor, o ódio, a raiva ou o ciúme.

2. **emoção 4b. Psicologia.** "Sentimento" ou "afeição" mental (ex. o prazer ou a dor, o desejo ou a aversão, surpresa, esperança ou medo etc.)⁷ (1992:426).

O item lexical FEELING, segundo Swanepoel, é bastante polissêmico, abarcando conceitos diferentes tais como: 'sense of touch' (sensação física), 'appreciative recognition of something' (modo como se pensa a respeito de uma situação na qual se está envolvido), 'an opinion or belief' (crença ou opinião), e 'emotion' (emoção). Essas diferenças indicam que FEELING é "um conceito que resulta de todas as nossas capacidades cognitivas, incluindo o tato e o pensamento" (1992:427).⁸

Pela definição de "feeling" acima, 'passion', 'feeling' e 'emotion' aparecem como sinônimos, pois são utilizados para definir os itens lexicais que expressam emoção:

love: a strong feeling of fondness. (TELD)

anger: a strong passion or emotion of displeasure. (Webster)

Uma vez que em português o item lexical "paixão" não é usado nesse sentido, o item lexical "sensação"⁹ se mostra mais adequado para a função de definir uma palavra que expressa emoção em português. Então, com base nessa constatação o modelo de Swanepoel a ser usado aqui fica com o seguinte formato:

ADJETIVO QUALIFICATIVO + SENTIMENTO/SENSAÇÃO/
EMOÇÃO + DE + SUBSTANTIVO (DENOTANDO UM CONCEITO
SINÔNIMO DO ITEM LEXICAL QUE EXPRESSA EMOÇÃO)
CAUSADO PELA CRENÇA DE QUE Z.

⁷ "emotion...emotions: 1. An **emotion** is a feeling such as fear, love, hate, anger or jealousy (Cobuild).

emotion 4b. Psychology. A mental 'feeling' or 'affection' (e.g. of pleasure or pain, desire or aversion, surprise, hope or fear etc.) (Oxford).

⁸ "Most dictionaries furthermore show that the word 'feeling' is highly polissemous, indicating as subsenses meanings like 'sense of touch', 'appreciative recognition of something', 'an opinion or belief', and 'emotion', which indicates the fact that **feeling** is a concept which is the result of all our cognitive capabilities, including touch and thought".

⁹ 'Sensação' e 'Sensation' têm usos diferentes em português e inglês, respectivamente. Na língua inglesa, o item lexical só é usado para indicar o que se pode sentir através dos sentidos (Cobuild), enquanto que na nossa língua pode aparecer figurativamente para indicar impressão moral ou emoção (Koogan/Houaiss). Então, esse sentido figurado de 'sensação' pode aparecer como sinônimo de sentimento em português, e corresponder a 'feeling' em inglês: "Estou com uma sensação de compaixão pelas famílias desabrigadas."

Devido a essa conexão entre emoção e sentimento e também à polissemia de SENTIMENTO, os dicionários recorrem a *scripts* para definir as expressões lingüísticas da emoção. Essa característica das obras de referência é representada na definição-modelo apresentada acima por "causada pela crença de que Z", como podemos constatar na definição de ANGER (RAIVA) abaixo:

Anger é uma forte emoção que as pessoas sentem QUANDO ACHAM QUE UMA OUTRA PESSOA SE PORTOU DE MODO TÃO INJUSTO, CRUEL E OFENSIVO, QUE ELAS TÊM VONTADE DE EXPRESSAR SEUS SENTIMENTOS EM RELAÇÃO A ESSA PESSOA DE MANEIRA ENÉRGICA (1992:428).¹⁰

É evidente que a frase "causado pela crença de que Z" pode ser lexicalizada de maneiras diferentes, como na definição acima, em que "causada por" aparece como "quando". Swanepoel expande seu modelo, citando vários desses sinônimos em inglês:

(emotion word) is a feeling of Y INDUCED, EXCITED, CAUSED BY, BECAUSE, WHEN, PROMPTED BY, ARISING FROM, MARKED BY the belief that Z (1992:428).

O autor também ressalta que "crença" é expresso por formas sinônimas tais como "quando acham que" na definição de "anger" (raiva) acima. Apesar de alguns dicionários usarem a teoria dos *scripts*, as respostas do indivíduo diante de uma emoção/sentimento não são muito freqüentes nas definições, embora existam alguns casos como na definição de ANGER (raiva) acima ("que elas têm vontade de expressar seus sentimentos...") e na de LOVE (amor) do dicionário Cobuild:

o sentimento de que a felicidade de alguém é importante para você, E O MODO COMO VOCÊ DEMONSTRA ESSE SENTIMENTO NO SEU COMPORTAMENTO EM RELAÇÃO A ESSA PESSOA (1987)¹¹ (1992:428).

¹⁰ Essa definição foi retirada do dicionário bilingüe Collins Cobuild (1995) para falantes do português, que não traz equivalentes, somente a definição, como está colocada acima. A definição em inglês do dicionário monolingüe Collins Cobuild (1987), que é a definição citada por Swanepoel: "Anger is a strong emotion that you feel ABOUT AN ACTION OR SITUATION WHICH YOU CONSIDER UNACCEPTABLE, UNFAIR, CRUEL OR INSULTING AND ABOUT THE PERSON RESPONSIBLE FOR IT".

¹¹ "The feeling that a person's happiness is important to you, and THE WAY YOU SHOW THIS FEELING IN YOUR BEHAVIOR TOWARDS THEM."

Finalmente, o último aspecto a ser discutido na definição-modelo de Swanepoel é o adjetivo qualificativo. Essa modificação pelo adjetivo muitas vezes é fundamental na distinção dos membros de uma mesma categoria. As características mais comuns desses adjetivos são a oposição sentimentos negativos/positivos, o grau de intensidade, e a reação do indivíduo provocada pela emoção (1992:429). A definição de FEAR (medo) do dicionário Cobuild Bridge Bilingual Portuguese ilustra bem essas características:

Fear É UMA SENSÇÃO DESAGRADÁVEL DE PREOCUPAÇÃO
que você sente quando pensa que está em perigo ou que algo ruim vai acontecer.

Para classificar os clichês desta pesquisa, procurei avaliar as definições que cada uma das emoções recebe em vários dicionários bilíngües (inglês-português), monolíngües (inglês ou português) e semi-bilíngües (verbetes em inglês, definição em português ou inglês e/ou "equivalentes" em português)¹², para, com base no modelo de Swanepoel, chegar a uma definição das palavras-chave de cada uma das categorias. É a partir dessas definições que os clichês serão categorizados.

Além do modelo de Swanepoel e da pesquisa nos dicionários, observar a classificação de Omondi (1997:94) sobre a expressão da emoção na língua africana dholuo também ajudou na categorização (Vide capítulo I), particularmente quando a autora listou o léxico da emoção em dholuo. As categorias descritas pela autora foram examinadas para verificar até que ponto se assemelhavam àquelas em que os clichês se enquadravam. As emoções descritas por ela são: "kindness / generosity" (bondade / generosidade), "kindness / gentility" (gentileza), "happiness" (felicidade), "fear" (medo), "cowardice"

¹² As definições dos dicionários que serviram de base para a elaboração da definição constarão no apêndice do trabalho. Os dicionários monolíngües da língua inglesa sempre trouxeram informações mais completas que os de língua portuguesa, que, na maioria dos casos, trazia apenas sinônimos das palavras. Os bilíngües e semibilíngües seguiam o modelo dos dicionários em inglês.

(covardia), "anxiety" (ansiedade), "sorrow / sadness" (tristeza), "bravery" (coragem / bravura), "euphoria" (euforia), "love" (amor), "covetousness / desire" (cobiça / desejo), "meanness / selfishness" (maldade / egoísmo), "gloom" (desespero), "regret" (arrependimento), "satisfaction" (satisfação), "pleasure" (prazer), "worry" (preocupação), "sympathy" (solidariedade), "pity" (piedade), "compassion" (compaixão), "envy" (inveja), "jealousy" (ciúme), "pride" (orgulho), "surprise" (surpresa), "shock" (choque), "fright" (pavor), "contempt" (desprezo), "respect" (respeito), "grudge" (mágoa), "hatred" (ódio), "spite" (crueldade), "vanity" (vaidade), "emotional turmoil" (turbulência emocional), "emotional violence" ou "heat" (violência emocional ou calor da discussão), "emotional blackmail" (chantagem emocional), "anger" (raiva), "hope" (esperança), "emotional outburst" (explosão emocional), "fierceness" (ferocidade) etc. (1997:94-95).

A lista de Omondi facilitou o reconhecimento das palavras que expressam emoção, porque através dela pude examinar se as emoções supracitadas estavam presentes nos filmes do *corpus*. Dessa triagem resultaram: "happiness", "anxiety", "sorrow", "sadness", "love", "regret", "pleasure", "worry", "sympathy", "compassion", "surprise", "shock", "hatred" e "anger". Em seguida, pela semelhança de significado no contexto, elas foram reagrupadas, também levando em conta as emoções básicas citadas por Swanepoel (1992): "joy" e "happiness" transformaram-se em "alegria"; "love" – amor; "anxiety" – "ansiedade"; "sorrow", "sadness", "regret" – desgosto; "worry", "sympathy", "compassion" – "compaixão", "anger", "hatred" – "raiva"; e "surprise", "shock" – "surpresa". A essas categorias adicionou-se o sentimento de culpa, por ter sido observado em todos os filmes. As categorias resultantes dessa pesquisa e que, portanto, definem as emoções encontradas nos cinco filmes são ALEGRIA, AMOR, ANSIEDADE, COMPAIXÃO, CULPA, DESGOSTO, RAIVA e SURPRESA.

Além dessas categorias, apareceram vários clichês proferidos de maneira irônica. Como o uso consagrado desse clichê relaciona-se a uma das emoções acima mencionadas e o uso irônico dá um sentido diferente à expressão, a ironia foi incluída como uma das categorias de emoção, fazendo parte do léxico da emoção, apesar de ser evidente que não pode ser classificada como emoção ou sentimento. Como o significado de nenhum clichê é literal, ou seja, assume o mesmo sentido independente do contexto, qualquer um deles, não só os que aparecem no trabalho, podem vir a ser usados ironicamente (Vide a discussão de Arrojo e Rajagopalan (1992) sobre o assunto no capítulo 1).

3.1.4. AS DEFINIÇÕES DO LÉXICO DA EMOÇÃO POR CATEGORIA

Uma compilação das definições encontradas nos dicionários resultou nas seguintes definições das emoções nos filmes pesquisados:

1. A **alegria** é a) uma grande sensação de prazer/satisfação/felicidade, causada pelo fato de que aconteceu algo de bom ou pela impressão de que vai acontecer; b) o extravasamento ou expressão dessa sensação.
2. O **amor** é a) um sentimento bastante forte de afeição por algo (um animal, um carro, um quadro, uma escultura etc.) ou alguém, ditado por laços familiares, laços de amizade ou atração sexual; b) a devoção dos homens a Deus; c) a demonstração de afeto por algo ou alguém.
3. A **ansiedade** é um sentimento incômodo de nervosismo ou preocupação, quase sempre marcado por reações orgânicas, tais como suor, tensão ou pulso acelerado e causado pelo medo, pela expectativa de que algo ruim vai acontecer ou pela preocupação de que algo ruim pode ter acontecido.

4. A **compaixão** é a) um forte sentimento de solidariedade, provocado pelo pesar que em nós desperta a infelicidade, a dor e o mal de outrem; b) a compreensão mútua ou afeição resultantes desse sentimento.
5. A **culpa** é uma sensação de grande constrangimento sentido por alguém que fez algo errado em prejuízo do outro, mesmo sem o propósito de lesar.
6. O **desgosto** a) é um sentimento de grande tristeza, causado por mágoa, perda, decepção ou arrependimento; b) a falta de gosto ou prazer que resulta desse sentimento.
7. A **raiva** é uma forte emoção que as pessoas sentem quando acham que uma outra pessoa se portou de modo injusto, cruel e ofensivo, a ponto de elas terem vontade de expressar seus sentimentos em relação a essa pessoa de maneira agressiva.
8. A **surpresa** é uma sensação de espanto, causada por algum acontecimento repentino e inesperado.

Quanto à **IRONIA**, vários clichês, cujos usos estão geralmente ligados a uma determinada função, aparecem com uma nova função, significando exatamente o contrário do uso consagrado. O objetivo é o sarcasmo e o humor, fazendo com que um clichê, normalmente classificado dentro de uma emoção x, passe a fazer parte de outra, devido a esse uso irônico.

Essa categoria será explicitada na próxima seção deste capítulo, durante a apresentação das fórmulas por categoria.

3.2. AS FÓRMULAS OU CLICHÊS DE EMOÇÃO

Para fazer referência aos filmes focalizados na pesquisa, serão usadas as seguintes notações: Uma Babá Quase Perfeita (F1); Uma Família Quase Perfeita (F2); Bye, Bye Love - Os Descasados / Três Pais Solteiros (F3); O Clube das Desquitadas (F4); A Guerra dos Roses (F5).

3.2.1. ALEGRIA (JOY)

As várias funções das fórmulas ou clichês de alegria presentes no *corpus* mostram que, ao usar aquela expressão, a personagem queria:

1. demonstrar contentamento ao ver ou rever alguém – *It's a pleasure to see you again* (F1), *It was good to see you again* (F1), *It's nice to see you again* (F3), *I'm so happy to see you* (F3), *It's wonderful seeing/to see you* (F4);
2. demonstrar contentamento com algo que presenciou, que alguém disse ou com a atitude de alguém – *God bless you* (F4), *How kind* (F5), *How lovely* (F1), *How wonderful* (F1), *It looks wonderful* (F1), *That's so nice* (F1), *That's good* (F3), *That would be great* (F1), *This is great* (F2 e F3), *That's great* (F5), *What a kick* (F4);
3. elogiar algo que o deixou contente – *It's fantastic* (F5), *She looks wonderful* (F4), *That's my kind of guy* (F1), *You are the best* (F3), *You look great* (F4);
4. comentar sobre um evento que, se acontecer, vai deixá-lo feliz - *That would make my day* (F1);
5. indicar que está feliz e de bom humor – *We are fine* (F2), *It worked* (F2), *What a lovely day* (F2).
6. ficar contente por ter perspectivas de sucesso num empreendimento – *He's mine* (F5), *Here we go* (F4).

Embora todos os clichês empregados na primeira função cumpram um ritual na interação social, já que seu uso demonstra boa educação por parte do falante, alguns deles chegaram bem próximo ao que Zjiderveld chamou de "ter significado". Em F1, um homem (Stu) fica realmente muito feliz ao rever Miranda,

mulher pela qual foi apaixonado no passado, mas que se casou e tem três filhos. Assim, Stu sente-se de fato contente quando a reencontra, apesar de usar uma frase estereotipada (*It was good to see you again*).

Esse uso é bastante diferente daqueles que aparecem em F3 e F4, em que o significado foi totalmente substituído pela função (polidez). Em F3, um senhor mais velho encontra duas adolescentes em uma festa e diz: *It's nice to see you again*. O mesmo pode-se dizer de uma cena em F4, em que as protagonistas do filme se reencontram depois de muitos anos no velório de uma amiga. Elas eram muito amigas quando estudaram juntas no segundo grau, mas depois cada uma seguiu o seu caminho. Elise tornou-se atriz famosa e durante o funeral não reconheceu nenhuma delas, mas disse *It's so wonderful to see you* quando finalmente conseguiu se lembrar.

O significado parece também reaparecer em F1, quando um motorista de ônibus viu novamente a Sra. Doubtfire (*It's a pleasure to see you again*) e em F3 quando o filho revê o pai para passar o final de semana com ele (*I'm so happy to see you again*). O divórcio e a retomada da vida por pais e filhos é o tema central de F3, portanto o filho está realmente extravasando sua alegria ao ver o pai, apesar de empregar uma fórmula.

Como se pode observar na listagem da segunda e da terceira funções, vários adjetivos são usados para expressar contentamento, tais como "kind", "lovely", "wonderful", "nice", "good", "fantastic" e "great". São tão "vazios de significado" que poderiam até ser intercambiáveis. Com exceção de **how fantastic*, todas as outras combinações são de uso corrente: *That's/this is nice / wonderful / fantastic / good / great* e *how good / kind / lovely / wonderful / nice / great*. Essas expressões têm como função mostrar o estado positivo do falante diante de uma situação. Seu uso, apesar da substituição do significado pela

função, tem grande importância no andamento da conversação, pois estabelece uma relação de empatia entre o falante e seu interlocutor por meio desse "feedback" positivo.

A questão da ausência de literalidade na categorização das fórmulas aparece bem nítida em quatro exemplos, *God bless you* (F4), *That's great* (F5), *What a kick* (F4), *You are the best* (F3), já que os mesmos clichês foram classificados em categorias diferentes quando ocorreram em outros contextos. Em F5, *God bless you* aparece com o sentido de compaixão, *That's great* em F1, a segunda ocorrência de *What a Kick* em F4 e *You are the best* em F4 são proferidos com ironia.

Em F4, a personagem Elise, atriz famosa e conhecida por sua beleza, está passando por um período difícil: abandonada pelo marido, não consegue papéis bons no cinema etc. Quando chega em um bar de homossexuais, ouve elogios de uma das freqüentadoras e fica feliz com isso, dizendo *God bless you*. Em F5, a personagem Susan diz *God bless you* para se despedir da futura patroa (Bárbara), quando nota que a mesma está emocionalmente perturbada. A fórmula, neste caso, relaciona-se mais com a pena que a situação da patroa lhe causou (compaixão), do que com a explosão de alegria de Elise.

Em F1, quando o personagem Daniel diz *That's great*, não está contente com a atitude da mulher (que interrompeu a festa que ele fazia para o filho porque a vizinha ligou reclamando do barulho) e sim ironizando a situação, demonstrando toda a sua irritação. Caso bem diferente do diálogo entre Susan e Bárbara (F5), em que a última se mostra realmente contente em saber que Susan freqüenta uma universidade.

A fórmula *What a kick* foi proferida em dois momentos de F4. No primeiro, um diretor de cinema se diz encantado em ter uma atriz da envergadura de Elise

no filme. No segundo, o ex-marido de Elise fica nervoso ao vê-la, mas com medo de que ela faça um escândalo, finge contentamento, dando uma desculpa para se livrar dela.

Finalmente, *You are the best* (F3) foi um elogio feito por uma adolescente (Emma) à sua mãe e ao padastro pela bela festa de formatura que ofereceram a ela. Esse uso nem se compara com a ironia do ex-marido de Elise quando a vê levando todos os móveis do seu escritório para efetuar a partilha dos bens depois do divórcio (F4).

Existem clichês que, ao serem ditos, fazem com que se perceba imediatamente o estado de espírito de quem o profere. Mesmo que seja mentira, como quando Janet e Ned (F2), quase conseguem enganar os filhos dizendo que resolveram seus problemas depois de uma noite trancados no porão (*We are fine* e *It worked*). Já TJ, no mesmo filme, está realmente de bom humor quando diz *Lovely day*.

O contentamento diante de uma situação não aparece somente diante de algo que está acontecendo, mas também pela perspectiva de sucesso diante de um empreendimento. É o caso de Oliver em F5, que vislumbra a oportunidade de fechar um grande negócio e Annie, Brenda e Elise em F4, que têm certeza de que vão se divertir no bar, além de conseguir o apoio da filha de Annie para levar a cabo a vingança contra os ex-maridos.

Para concluir os clichês de alegria, vejamos o caso de *That would make my day*. Essa fórmula é assim apresentada por Spears:

(GO AHEAD) MAKE MY DAY: 1. Vamos lá, faça algo que me prejudique ou me desobedeça. Vou adorar castigar você. (Frase proférica em um filme em que a pessoa que a dizia, apontava uma arma para um bandido. Ele realmente gostaria de puxar o gatilho. Agora se tomou um clichê. Compare com *Keep it up*)
2. Vá em frente, acabe com o meu dia; Vá em frente, dê-me as más notícias (Versão sarcástica do sentido 1).

KEEP IT UP: Continue agindo assim e veja o que vai acontecer a você (1992).¹³

Embora o uso do clichê em F1 também seja irônico, não possui o tom ameaçador do dicionário. Na verdade, difere bastante da descrição de Spears. O clichê apareceu numa cena bem divertida em que a babá (na história, um homem travestido de governanta de seus próprios filhos) diz que ficaria muito contente se visse Clint Eastwood. Para a Sra. Doubtfire, ver o ator em pessoa alegraria o seu dia.

Esse sentido de alegria e felicidade, ausente em Spears, apareceu na descrição de Kirkpatrick para o mesmo clichê:

Make one's day é uma frase feita que significa tomar alguém muito feliz, como no exemplo *Granny's been ill. It will really make her day if you go and see her.* [A vovó anda muito doente Ela vai ficar muito feliz se você for visitá-la]. É uma expressão popular desde 1940 e ainda é comum hoje em dia, sendo usada informalmente. Atualmente, é com frequência usada ironicamente, como no exemplo, *The boss has just made my day. He's told me to work late and I have tickets for a show* [O chefe acabou de "alegrar o meu dia". Disse que eu tinha que trabalhar até mais tarde, exatamente no dia em que tenho entradas para um show.]¹⁴ (1997).

É evidente que a senhora Doubtfire não tinha visto ninguém, foi só uma maneira de explicar a razão de ela estar sempre olhando para a entrada do restaurante. Para se livrar da desconfiança do namorado da ex-mulher, ela inventa que achou ter visto o ator Clint Eastwood. Apesar da mentira, o uso do clichê aproxima-se mais da primeira descrição de Kirkpatrick do que da de Spears. Por essa razão, foi classificado nessa categoria e não na de ironia.

¹³ (GO AHEAD), MAKE MY DAY: 1. Just try to do me harm or disobey me. I will enjoy punishing you. (From a phrase said in a movie where the person saying the phrase is holding a gun on a villain and would really like to do something that would justify firing the gun. Now a cliché. Compare to **Keep it up**) 2. Go ahead, ruin my day: Go ahead, give me the bad news. (A sarcastic version of sense 1) KEEP IT UP: Just keep acting that way and see what happens to you".

¹⁴ "Make one's day is a hackneyed phrase meaning to make one very happy, as *Granny's been ill. It will really make her day if you go and see her.* The expression has been popular since around the 1940s and is still common today, being used in informal contexts. Nowadays it is often used ironically, as *The boss has just made my day. He's told me to work late and I have tickets for a show*".

3.2.2. AMOR (LOVE)

De todos os clichês encontrados nos filmes para demonstrar amor, *I love you* talvez seja o de uso mais freqüente. Em virtude da repetição excessiva dessa expressão, o esvaziamento do seu sentido semântico é tão grande, que pode ser usado até por pessoas que não tenham laços afetivos como aconteceu em F4.

Na cena, a personagem Annie compra as ações dos dois sócios do marido e um deles vai se despedir dela dizendo *I love you*, ao que ela responde "I do love your suit". Como podemos ver, as duas sentenças se constituem somente num agradecimento pela compra das ações, jamais uma demonstração de afeto do sócio do marido para com Annie. Exemplos semelhantes ocorreram em F1 e F3, mas os participantes tinham profundos laços afetivos (pais e filhos), sendo o uso do clichê, portanto, uma demonstração de afeto. Mesmo assim, *I love you* foi usado apenas para despedidas carinhosas.

O mesmo clichê também apareceu em F4: numa cena em que marido e mulher fazem amor, o marido diz *I love you* e em seguida pede o divórcio. A mulher achou que a frase do marido tinha "significado", mas para ele teve apenas a "função" de tornar aquele momento mais fácil para eles.

Outro clichê usado para expressar afeto foi *I cherish you* (F4). Possui um impacto maior do que *I love you*, porque foi escrito por um homem enfartado no hospital para fazer uma declaração de amor à sua mulher. Apesar do "significado" da declaração de amor embutido no clichê, a expressão tinha também a "função" de concluir uma carta de despedida para a esposa, e substituiu outros clichês, como, "love" ou "with love". Resumindo, o clichê ganhou "significado" justamente porque foi propositadamente usado no lugar de "love" e "with love".

Na categoria AMOR, estão também incluídas as demonstrações de carinho dos pais pelos filhos:

1. na despedida: *I missed you, I'll miss you* (F1) e *Have a great time* (F5);
2. na demonstração do orgulho do pai pelo filho: *That's my girl* e *Look how sweet she is* (F3);
3. no elogio carinhoso ao filho: *Never lose that* (F1);
4. no beijo de boa noite: *Sleep well* (F5).
5. no discurso de formatura da filha: *You were terrific* (F3);

Além dos elogios *Never lose that* e *You were terrific*, outros apareceram para expressar afeição:

1. de uma jovem por um rapaz: *He's so cute* (F3);
2. do filho pelo pai antes de ele sair para um encontro: *You look good* (F3);
3. do marido pela ex-esposa: *You look fabulous* (F3)/*good* (F4)/*beautiful* (F5).

3.2.3. ANSIEDADE (ANXIETY)

Nas quatro vezes em que apareceu no *corpus*, *Here we go* foi usado de maneiras diferentes. No primeiro caso (F4) é um clichê de ALEGRIA (Vide 3.2.1). O contentamento em F4 é trocado pela ANSIEDADE em F1.

O personagem diz *Here we go* antes de vivenciar algo que o assusta e o preocupa, mas que deve ser enfrentado apesar do medo de tudo dar errado. No filme, um ator vestido de mulher está chegando a um restaurante, onde vai precisar fazer dois papéis, o dele mesmo para conseguir um emprego com o dono de uma emissora (Sr. Lundy), e o de uma senhora de 60 anos, babá de seus próprios filhos (a Sra. Doubtfire). Ao ver o Sr. Lundy chegar, fica nervoso e preocupado com a situação difícil que vai ter que enfrentar.

Em F3, o clichê indica DESGOSTO (seu uso será discutido na seção 3.2.6) e no último caso (F5) não é um clichê da emoção, mas uma expressão usada para iniciar alguma ação. Na cena, o advogado mostra ao seu cliente (Oliver) a lei que acaba de encontrar na sua estante a qual lhe permitirá voltar para casa,

mesmo estando separado da mulher. Este sentido é assim descrito por Kirkpatrick (1997):

here we go é um clichê do século xx usado para indicar repetição de alguma coisa que o falante acha muito tedioso, como no exemplo, *Here we go! She's going to tell us about her struggle to get to the top again* [Vamos lá. Ela vai contar de novo sua luta para chegar ao sucesso.]. A expressão é também usada no seu sentido mais óbvio, ou seja, "estamos para iniciar algo". Quando repetida três vezes, **here we go, here we go, here we go**, a expressão se transforma num grito de torcedores de futebol.¹⁵

Além do *Here we go* de F1, os outros clichês de ansiedade são: *Don't make a scene* (F4); *Don't start* (F4); *Go ahead* (F2); *It's so hard* (F1); *Let me go* (F5); *Oh shit* (F1); *She's gonna kill me* (F2); *Something came over me* (F3); *Thank God* (F3) (F4) (F5); *What's going on (here)?* (F4) (F5); *What's wrong?* (F4).

Don't make a scene e *Don't start* foram usados para mostrar o receio de alguém cometer algum ato que cause constrangimento, como o ex-marido de Brenda (Morton), que a reencontra em uma loja quando está em companhia da amante e fica preocupado com o que ela possa fazer.

Go ahead em F3 mostra a ansiedade do personagem Grover, ao enfrentar TJ, o valentão do colégio, vencendo, assim, o próprio medo. TJ ameaça bater nele e Grover o desafia a prosseguir. Sua tática dá certo. A partir dessa cena, Grover passa a ser o líder do grupo. Como será visto na seção seguinte, esse clichê também apareceu no seu sentido mais usual, ou seja, indicando solidariedade e encorajamento, que segundo a classificação proposta, aqui foi incluído na categoria COMPAIXÃO. Apesar de Grover não estar tentando se solidarizar com alguém que sofre, esse uso mostra que *Go ahead* quase sempre indica encorajar, seja para ser solidário com alguém ou para dar força a si mesmo.

¹⁵ "Here we go is a twentieth century cliché used to imply repetition, usually the repetition of something which one has already found tedious, as *Here we go! She's going to tell us about her struggle to get to the top again*. The expression is also used in the more obvious sense of 'we are about to start'. When trebled, **here we go!, here we go!, here we go!**, the expression becomes a well-known football supporters' chant".

Demonstrar angústia e desespero diante de uma situação difícil é a principal função dos clichês *It's so hard* (F1), *Let me go* (F5), *Oh shit* (F1), *She's gonna kill me* (F2) e *Something came over me* (F3).

Expressar alívio ao se ver livre de uma situação angustiante e aflitiva é a função dos quatro exemplos de *Thank God*. O clichê foi incluído nesta categoria, porque nele está representado todo o ciclo da ansiedade, tendo, assim, o seguinte script: situação que causa aflição ou preocupação → angústia provocada por essa situação → alívio com o fim da situação aflitiva.

O fim da ansiedade aparece nos seguintes exemplos: dois amigos estão num casamento e um deles se mostra aliviado por ter se livrado do próprio (F3); a mãe fica aliviada ao ver a filha que havia passado a noite fora de casa (F4); um homem (Oliver) demonstra alívio depois de apagar o fogo que poderia ter incendiado toda sua casa (F5); uma mulher (Susan) chega à residência de um casal (os Roses), vê que estão se destruindo, chama o advogado do casal para ajudá-los e fica aliviada quando ele chega.

Finalmente, as perguntas *What's going on?* e *What's wrong?* mostram a preocupação e a ansiedade diante de algo que está acontecendo. Em F5, Susan fica preocupada por não poder entrar na casa dos Rose. Em F4, três exemplos: a mãe fica preocupada por ser chamada com urgência à casa da filha; um homem fica nervoso por ser preso sem saber o motivo; um homem fica ansioso para saber o que acontecerá na reunião com a ex-mulher, as amigas delas e seus ex-maridos.

Ainda sobre o tópico SURPRESA, os exemplos acima com *What's going on?* e *What's wrong?* poderiam também ser classificados nesta categoria. A escolha pela ANSIEDADE deve-se ao fato de que este sentimento me pareceu prevalecer nas cenas, pelo contexto e pelo gestual dos personagens. Em todos

os casos, os personagens estão preocupados e angustiados com algo que está acontecendo: Susan, com o estado em que se encontram a casa e o casal Rose (F5); a mãe de Annie, com o fato da filha não costumar passar a noite fora (F4); Morty, por não conseguir lembrar-se de nenhum motivo que possa tê-lo levado à prisão (F4); Aaron, por temer o que mais Annie possa fazer contra ele (F4).

3.2.4. COMPAIXÃO (COMPASSION, SYMPATHY)

A categoria mais difícil de nomear foi a COMPAIXÃO porque nela estão incluídos não apenas o sentimento de piedade em relação ao sofrimento do outro, mas também a empatia pela dor alheia e a vontade de ajudar a pessoa a superar aquele momento difícil oferecendo conforto e palavras encorajadoras. Em inglês, "sympathy" reúne todos esses sentidos. Em português, apesar de ter seu uso mais ligado à "piedade" do que à "solidariedade", COMPAIXÃO pareceu-me o item lexical mais apropriado, uma vez que os mais específicos "pena", "solidariedade", "simpatia" e "encorajamento" são mais específicos, ou seja, foi a abrangência desse item lexical que o fez denominar essa emoção. Se pensarmos numa relação de sentido hiponímica, em que alguns itens lexicais específicos estão incluídos no sentido de um mais genérico, COMPAIXÃO seria esse termo mais genérico chamado de superordinado. Caso contrário, essa categoria teria que ser dividida em mais três ou quatro.

A solidariedade pelo sofrimento do outro foi uma constante em todos os filmes, como mostram as quarenta e cinco ocorrências de clichês, cobrindo doze funções diferentes:

1. acalmar ou fazer voltar a si alguém nervoso ou ansioso: *Be calm* (F4), *Be cool* (F4), *Don't be childish* (F4), *Don't get mad (at me)* (F1)(F3), *Stay calm* (F4), *Take it easy* (F4) (F5);
2. demonstrar preocupação pelo outro: *What's the matter?* (F5), *What's wrong?* (F4);

3. encorajar alguém (ou a si mesmo), a enfrentar algo de que tem medo ou superar um momento difícil: *Don't ever lose that* (F2), *Everything is gonna/would be all right* (F1), *Everything is gonna be fine* (F3), *Go ahead* (F5), *Go for it* (F2), *I'll be fine* (F4), *It's (all) going to work out* (F5), *It's gonna be all right* (F1), *We're gonna be all right* (F5), *It might be time* (F3), *I promise it won't be hard* (F3), *You're gonna do fine* (F3), *You're doing (just) fine* (F5), *You've done a great job* (F2);
4. confortar alguém que sofre, está assustado ou preocupado com algo: *Don't be silly* (F3) (F5), *Don't blame yourself* (F1), *Don't get scared* (F5), *Don't talk like that* (F3), *It could be worse* (F3), *It wasn't you* (F3), *Open up* (F3), *She'll be OK* (F3);
5. encorajar alguém a suportar uma situação desesperadora ou a falta de alguma coisa que não pode ter no momento: *Hang in there* (F5), *Hang on a little more* (F2);
6. tentar animar quem está descontente com alguma coisa: *This is a great day* (F5), *Let's get festive* (F5);
7. demonstrar que compreende o que o outro está passando: *I'm sorry to hear that* (F3), *I've been through this* (F2), *I don't blame you* (F3), *I feel your pain* (F3), *I know it's hard* (F1), *I know it's not easy* (F3);
8. mostrar-se penalizado com algo trágico acontecido a alguém: *How awful*, *How tragic* (F1), *What a tragedy* (F4);
9. terminar uma conversa difícil com um cumprimento efusivo para mostrar que está tudo bem: *Give me five* (F1);
10. desejar que tudo corra bem para alguém que está perturbado com algo: *God bless you* (F5);
11. dizer a alguém que não está aborrecido com algo que aconteceu: *That's not a problem* (F3);
12. aconselhar alguém confuso, porque está fazendo algo errado: *Wake up and smell the coffee* (F1).

Os pedidos de calma vêm do advogado de Elise (F4), muito exaltada ao saber pela televisão que o marido quer o divórcio (*Be calm, Be cool*); de Daniel (F1) para acalmar a esposa depois de um acesso de raiva por causa de uma festa na casa deles (*Don't get mad*); e de Kim (F3) para que Dave não se exalte por ela tentar ajudá-lo com os filhos (*Don't get mad at me*); do marido de Annie (F4) por ela estar muito nervosa com o pedido de divórcio (*Stay calm*) e quase fora de si

(*Don't be childish*); de um marido esfaqueado pela esposa (F4), dizendo-lhe para ter calma no hospital, porque outro paciente (Oliver) está em piores condições; de Morty (F4) que cobre uma poltrona em sua residência porque o decorador tem um ataque ao vê-la e ele tenta acalmá-lo (*Take it easy*).

Dois clichês em forma de interrogação preenchem a segunda função (preocupação) em F4 e F5, respectivamente. No primeiro, Brenda vê uma mulher chorando no bar gay e fica com pena dela (*What's wrong?*). No segundo, Oliver sente uma dor no peito à mesa de um restaurante e o cliente com quem ele está fica preocupado (*What's the matter?*). Segundo Spears, os dois clichês são sinônimos, pois a própria definição já é um clichê:

What's the matter (with you)? 1 Is there something wrong with you? Are you ill?¹⁶

Go ahead está dicionarizado em Spears (1992) como um sentimento de solidariedade, pela tentativa de o falante apoiar alguém com problemas e sem coragem suficiente para enfrentá-los:

Go ahead: Por favor, faça isso. Você tem minha permissão e encorajamento para fazê-lo.¹⁷

Essa função apareceu em F5, quando Oliver, o personagem principal, encoraja o filho a tentar fazer alguma coisa para aliviar a dor, mesmo que isso signifique bater no próprio pai: "You wanna take a swing at me? If that's gonna make you feel better, then *go ahead*".

A expressão *Go for it* significa encorajar alguém a fazer algo para o qual não se sente preparado para enfrentar. Ela aparece na televisão (F3) dito por uma psicóloga fazendo propaganda do seu livro de auto-ajuda, "Feel the fear and *go for it*". Ao ouvir a frase, Grover, o personagem principal, dirige-se à biblioteca para

¹⁶ Tradução: "What's the matter (with you)? 1 Há alguma coisa errada com você? Você não está se sentindo bem? Está sentindo alguma coisa?"

¹⁷ "Go ahead: Please do it. You have my permission and encouragement to do it".

pesquisar o assunto, pois pretende fazer terapia de grupo com os pais presos no porão. Na biblioteca, ele tem a chance de pôr em prática a frase título, ao encontrar a garota dos seus sonhos. Até criar coragem para aproximar-se da moça, fica repetindo as frases da psicóloga para conseguir enfrentar a situação.

Vários clichês oriundos da psicoterapia de auto-ajuda estão presentes em filmes, alguns deles já incorporados à linguagem cotidiana, como *Go for it*. São eles *I feel your pain* e *Open up*, ditos por um terapeuta cujo programa de rádio tenta resolver os problemas de divorciados (F3). Existem, porém, expressões que ainda não se tornaram clichês, como as repetidas por Annie a mando de sua terapeuta (F4): *Grow from love* e *Work from love*. Entretanto, a expressão que encerra a "frase terapêutica" já é um clichê: *Screw the world*.

Uma frase sempre usada pelos pais, quando fazem algo que possa machucar um pouco os filhos (colocar remédio numa ferida, por exemplo) é *promise it won't hurt*, para ajudá-los a permitir que a tarefa seja feita, mesmo sendo dolorosa. Em F3, *be hard* substitui *hurt* e não são os pais que dão força para os filhos suportarem a provação, mas o inverso. No filme, os pais são punidos pelos filhos, sendo trancados no porão, até resolverem conversar e desistir do divórcio. O "remédio" no caso de *promise it won't be hard* seria a terapia de grupo. Outro clichê como esse será visto na seção sobre IRONIA, *This hurts us more than it hurts you*.

Em F1, a personagem principal (um ator disfarçado de babá de seus filhos) diz carinhosamente à filha, Natalie, que continue usando de franqueza (*Never lose that*), porque ela disse que a Sra. Doubtfire está com um cheiro muito forte, igual ao de um inseticida, no que foi repreendida pela mãe. Esse foi um dos clichês de AMOR (Vide 3.2.2), porém *Don't ever lose that*, que possui forma semelhante, não aparece com esse sentido em F2. No filme, o clichê é usado por

Louise para melhorar o ânimo de Janet, muito triste por achar que seu casamento acabou mesmo. Louise usa essa fórmula para lembrá-la do amor que a une ao marido, estimulando-a a enfrentar o problema.

Alguns exemplos dessa função, ou seja, melhorar o ânimo de alguém, são: ajudar os filhos a suportarem a dor causada pela separação (*Everything is gonna be all right, It's gonna be all right* (F1) e *It's all going to work out* (F5)); animar a esposa que está com medo que o lustre caia (*I knew everything would be all right, We're gonna be all right* (F5)); pedir que a namorada não perca a paciência com a presença de outra mulher em casa (*Everything is gonna be fine* (F3)); apoiar a esposa que se sente culpada pelo comportamento dos filhos (*You've done a great job* (F2)); incentivar um amigo a sair com outras mulheres a fim de esquecer o fracasso do seu casamento (*It might be time* (F3)).

Para consolar os que sofrem, estão assustados ou preocupados, os clichês foram usados nas seguintes ocasiões: Dave tenta confortar uma amiga que ficou constrangida por ter chegado à casa dele enquanto ele jantava com a namorada e as crianças (*Don't be silly*, F3); Bárbara tenta aliviar a apreensão da filha por ela estar preocupada, porque a mãe e o pai vão ficar em casa sozinhos para continuar a guerra dos Roses (*Don't be silly*, F5); Oliver tenta animar Bárbara que está muito assustada com a quantidade de trabalho para tornar a residência habitável (*Don't get scared*, F5); Donny consola a filha que chora arrependida por achar que a separação foi culpa sua (*Don't talk like that, It wasn't you*, F3).

Spears (1992) dicionariza *Hang in there* e *Hang on a little more*, dando somente a função de encorajamento no primeiro clichê:

Hang in there. Seja paciente, tudo vai dar certo.
Hang on (a minute). Hang on a moment.; Hang on a second.
 Por favor, espere um momento.¹⁸

¹⁸ "Hang in there. Be patient, Things will work out. Hang on (a minute). AND Hang on a moment.; Hang on a second. Please wait a minute."

Partridge (1985) só menciona a primeira fórmula, ficando a impressão de que esse é o uso mais comum:

Hang in there significa 'fique firme' e é dirigida a alguém que está agindo corretamente em circunstâncias desfavoráveis: é uma palavra de encorajamento muito usada nos últimos cinco anos (Miss Mary Priebe, of Seattle, via Paul Beale, 1975). Uma expressão comum e cotidiana. É simplesmente um "puxão de orelhas" para continuar a luta quando tudo está contra você. Provavelmente uma expressão oriunda dos esportes de arena e depois usada em outros esportes. É direcionada de maneira suplicante ou encorajadora a um dos participantes ou ao time inteiro e sempre ouvida em jogos de futebol, baseball etc. Sua aplicação a assuntos não-esportivos, como dizer a um amigo para "levantar o astral" quando ele está "pra baixo" ou "deprê" foi uma fácil transição dos campos de Eton para as situações comuns de desesperança. 'Hang in there' apareceu antes dos 'hippies', entretanto foi adotado por eles no começo dos anos sessenta.¹⁹

Nos exemplos encontrados, os dois clichês, *Hang in there* e *Hang on a moment* possuem o componente encorajador presente nas definições dos dicionaristas. Em F2, Vic tenta animar a esposa para que ela suporte a falta do cigarro, provocada pela situação desesperadora de ter sido trancada pelos enteados no porão junto com outros casais (*Hang on a little more*). Em F5, um cliente encoraja Oliver, que teve um enfarto num restaurante. O cliente pede para ele não se preocupar que será logo atendido (*Hang in there*).

This is a great day e *Let's get festive* foram usados por Oliver (F5) para melhorar o ânimo de seus familiares em duas ocasiões. Na primeira, tenta animar a mulher, que fica aborrecida porque ele vai trabalhar no dia em que se mudam para a casa nova. Na segunda, tenta dar ânimo aos filhos que não suportam passar o Natal vendo os pais em clima de guerra.

¹⁹ "Hang in there means 'stick with it' and is addressed to someone doing a good job in difficult circumstances: It's a word of encouragement and has been current 'for possibly as long as five years' (Miss Mary Priebe, of Seattle, via Paul Beale, 1975). A common expression, and everyday one. It is simply an admonition to keep fighting when the odds are against you, probably an expression around the prize ring to begin with, then applied to other sports. It is addressed pleadingly or encouragingly both to individual participants and to the team as a whole, and is often heard at football games, baseball games etc. Its application to non-athletic endeavours, such as telling your friend to 'buck up' when he is 'down' or 'licked' was an easy transition from the playing fields of Eton to the common situations of down heartedness. 'Hang in there' goes back a long way pre-dating our 'hippie' era. The Hippies, however, adopted it in the early 1960's."

A empatia pelo sofrimento do outro, está presente em F1 quando o pai (Daniel) diz para a filha (Lydia) que entende a dificuldade dela com a separação (*I know it's hard*); em F2, quando um amigo (Matt) tenta animar o outro (Grover) que está triste com a separação dos pais (*I've been through this*); em F3, quando uma mulher divorciada tenta consolar o amigo também divorciado (*I don't blame you, I know it's not easy*) e quando um amigo (Dave) se solidariza com um casal (Vic e Lucille) que não teve uma noite agradável no seu primeiro encontro (*I'm sorry to hear that*).

Mostrar que se está penalizado com alguém que teve a vida envolvida em uma tragédia pode ser observado em duas ocasiões. Na primeira, Miranda (F1) fica chocada quando a Sra. Doubtfire diz que o marido morreu por causa do álcool (*How awful*). Sua estupefação aumenta ainda mais, quando a Sra. Doubtfire comenta que foi um caminhão cheio de cervejas o responsável pela morte dele (*How tragic*). Na segunda, Gunilla (F4) lamenta o trágico destino de Cynthia (morte por suicídio) com a amiga Elise (*What a tragedy*).

As quatro últimas funções dos clichês de COMPAIXÃO estão assim exemplificadas:

- em F1, Daniel cumprimenta efusivamente o filho Chris, para se certificar de que conseguiu diminuir a tristeza e o sentimento de culpa do rapaz (*Give me five*);
- Em F5, Susan (candidata a uma vaga de empregada) se despede da futura patroa (Bárbara) com muita pena dela (*God bless you*), porque sente, pela conversa, que Bárbara está emocionalmente perturbada;
- Em F3, Kim tenta mostrar ao namorado, Dave, que não se aborreceu com a malcriação do filho dele (*That's not a problem*);

- E, finalmente, em F1, a Sra Doubtfire (na verdade, Daniel vestido de mulher) tenta mostrar-se solidária ajudando Miranda (ex-mulher de Daniel) a tomar a decisão certa. Evidentemente, para a Sra. Doubtfire, Miranda não deveria sair com outro homem e sim voltar para o ex-marido (*Wake up and smell the coffee*).

3.2.5. CULPA (GUILT)

Apesar de ter apenas um único clichê, a categoria CULPA esteve presente em quase todos os filmes através de cinco ocorrências com duas funções diferentes. O clichê possui o formato *This/It's/was (all) my/her fault*. A primeira função foi assumir a culpa por algo ocorrido. Em F1, o filho se sente culpado pela separação dos pais (*This is all my fault*). Em F2, um dos filhos, Grover, leva uma repreensão da mãe por tê-la desobedecido. Seu amigo TJ, o verdadeiro autor da desobediência, assume a culpa (*It was my fault*). Em F3, Donny se sente culpado por quase ter dormido com a ex-mulher do amigo Dave (*It's my fault*). Em F4, Annie se culpa pelo plano de vingança contra os ex-maridos não ter dado certo e pela briga com as amigas (Elise e Brenda) (*It's all my fault*).

A segunda função foi culpar alguém por alguma coisa, como no caso do telespectador de um programa de rádio (F3) que acusa a ex-mulher de ter arruinado a sua vida (*It's all her fault*).

3.2.6. DESGOSTO (SORROW, GRIEF, DISGUST)

Esta categoria foi a que mais apareceu no *corpus*, junto com a COMPAIXÃO e a RAIVA. As três sugerem que os sentimentos mais presentes nos filmes sobre separação são: tristeza, preocupação com o sofrimento dos outros e indignação. O item DESGOSTO, apesar de ter uso corrente mais ligado

à tristeza e à melancolia, foi escolhido para nomear a categoria pela sua abrangência, pois também indica falta de gosto ou prazer, descontentamento, desagrado e desânimo.

As funções dessa emoção com seus respectivos clichês são:

1. evitar um assunto desagradável: *Do we have to?* (F3), *Don't ask* (F1), *I don't wanna talk about that* (F3), *Forget it* (F3);
2. lamentar não poder dar outro desfecho a um triste acontecimento: *I'm so sorry*, *I wish I could* (F1), *I really am sorry* (F3);
3. mostrar-se desanimado com algo: *Here we go* (F3); *This isn't working* (F4), *It just didn't work out*, *It's not working* (F1), *That's OK* (F3), *It's over* (F1) (F2) (F3) (F4), *It's all over* (F4), *That's OK* (F3);
4. mostrar angústia ou desespero com algo, fazer um desabafo, indicando insatisfação por uma determinada situação: *Shut up* (F2) (F4), *Stop it* (F2) (F5), *We can't take it anymore* (F3);
5. demonstrar pesar por alguém falecido: *God bless his soul* (F1);
6. sentir-se nostálgico por lembrar dias felizes: *Good old days* (F3);
7. demonstrar que não gosta de ser tratado daquela forma: *I'm not a kid anymore* (F3);
8. indicar desagrado pelo comportamento de alguém: *Get real* (F4);
9. fazer uma reflexão sobre os próprios atos: *I do the best that I can* (F3);
10. retomar algo iniciado anteriormente, apesar de sentir-se angustiado: *Let's get down to business* (F3);
11. ficar chocado com algo que alguém falou: *That's shitty* (F5);
12. arrepender-se de algo que fez: *What's the matter with me?* (F3)

Quatro clichês diferentes retratam alguém querendo evitar um assunto desagradável: *Do we have to?* (F3), *Don't ask* (F1), *I don't wanna talk about that* (F3) e *Forget it* (F3). O primeiro apareceu num programa de rádio sobre o divórcio em que o marido fica contrariado ao ser questionado sobre sua ex-esposa. O segundo, na resposta de Chris a uma pergunta de sua irmã Lydia sobre uma prova de história. O terceiro, quando a filha de Donny não quer que o pai lembre

o tempo em que viviam todos juntos e, finalmente, quando Max não quer ouvir os motivos pelos quais o gerente não pode hospedá-lo.

Dois clichês apontam para o fato de o falante lamentar não poder dar outro desfecho a um acontecimento triste. Dave (F3) e Miranda (F1) dizem a seus ex-parceiros que sentem muito não terem podido evitar o fim do casamento (*I'm so sorry* e *I really am sorry*, respectivamente). Daniel fala para a filha caçula Natalie que lastima não ter podido fazer nada para impedir separar-se da mãe dela (F1) (*I wish I could*).

A terceira ocorrência de *Here we go* (as outras duas foram nas seções sobre os clichês de alegria e de ansiedade) mostra o desânimo do personagem Vic. Na cena, Vic está alegre conversando com os amigos, quando a ex-mulher chega para deixar os filhos, que vão passar o fim de semana com ele. A contrariedade que tal encontro lhe causa é visível em seu semblante. Esse uso sugere que sempre há um clima desagradável entre Vic e a ex-mulher quando se reencontram. Resignado, mas muito desanimado, Vic resolve enfrentar a situação. Esse sentido do clichê é assim descrito por Partridge & Beale (1985):

Here we go surgiu, eu acho, em 1859 ou 1860. O uso nos EUA geralmente sugere que estamos para repetir uma experiência já vivenciada anteriormente e que não foi nada agradável da última vez. PAUL BEALE: também usada na Inglaterra desde 1950, quase sempre precedida de 'Oh Lor!' ou alguma coisa mais enfática e pronunciada num tom de desespero irônico, triste ou resignado.²⁰

As outras maneiras de os personagens demonstrarem desânimo foram por intermédio dos clichês *This isn't working* (F4), *It just didn't work out*, *It's not working* (F1), *That's OK* (F3), para em seguida se sentirem totalmente vencidos,

²⁰ **Here we go** arose, I think, in 1850 or 1860. The US usage more usually implies that we're in for a repetition of an experience that was none too enjoyable the last time". "Paul Beale: True also by British usage of the phrase since 1950 at latest, usually preceded by 'Oh Lor!' or something more emphatic, and uttered in a tone of despair, ironic, woeful, or resigned."

com uma forte sensação de fracasso: *It's over* (F1), (F2), (F3), (F4) e *It's (all) over* (F4).

Ao utilizar a fórmula *That's OK*, a personagem Kim (F3) quis dizer exatamente o contrário do que estava sentindo, por estar deslocada no meio de uma conversa entre o namorado e as mães dos amigos dos filhos dele. Quando indagada se aquilo não a perturbava, resolveu esconder o seu desgosto dizendo *That's OK*, mas seu semblante denunciava seu desânimo. A resposta de Kim foi também muito irônica ao dizer o oposto do que sentia, mas acredito que o sentimento de tristeza e decepção com Dave foram maiores, por isso *That's OK* foi incluído nesta categoria. Novamente, fica patente a dificuldade na categorização das emoções, já que *That's OK* poderia perfeitamente estar na última seção deste capítulo (IRONIA).

Mostrar-se tão angustiado ou desesperado com alguma coisa, a ponto de não agüentar ninguém falando de outro assunto, ou fazendo ou dizendo algo para machucar, são os sentimentos contidos em *Shut up* (F2 e F4) e *Stop it* (F2 e F5). Em F2, Grover interrompe Matt, que está falando de assuntos da escola, para comentar sobre a separação dos pais e, em F4, Shelly fica chateada com Morty por ele estar tentando acabar com a angústia dela, falando mal da demora do decorador.

Stop it reapareceu em mais duas funções completamente diferentes uma da outra. Na primeira, Brooke se angustia quando a mãe começa a falar como ela (F2), e Bárbara se desespera quando Oliver tenta estuprá-la (F5). Na segunda, Louise ri bastante de uma brincadeira do marido e só pede que ele pare para que possam continuar a terapia de grupo. Não existe aí nenhum sentimento de DESGOSTO, mas sim uma ALEGRIA imensa em conviver com um marido

brincalhão (F2). Nesse caso, como o clichê usado por Louise retratou exatamente o contrário do que quis dizer, ele foi classificado dentro dos clichês de IRONIA.

Outro personagem que provou desequilíbrio emocional, jogando o próprio desespero e o dos colegas divorciados foi Vic (F3). Ele invade a rádio em que o Dr. Townsend faz um programa sobre o divórcio e investe contra o radialista, dizendo: *We can't take it anymore*.

Let's get down to business, usado quando se quer discutir um assunto com objetividade e está havendo muita digressão por parte dos interlocutores. Surge como clichê de emoção, porque Grover (F3) ao proferi-lo estava muito emocionado. Na cena anterior ele recebe do advogado da mãe os papéis do divórcio, quando seus pais haviam lhe garantido que não iriam se separar, mas apenas passar um tempo afastados. Por isso, ao retomar a terapia de grupo e dizer *Let's get down to business*, Grover estava visivelmente abalado. Esse tipo de clichê não identifica imediatamente a função de desespero e desabafo como as outras apresentadas nesta seção, mas nesse contexto, certamente, adquiriu o mesmo sentido.

Abaixo outros exemplos dos clichês de DESGOSTO, com suas respectivas funções:

<i>God bless his soul</i>	Demonstrar pesar por alguém que já morreu.	A Sra. Doubtfire fala sobre o marido morto (F1).
<i>Good old days</i>	Expressar nostalgia pelos dias felizes do passado.	Emma relembra a época em que os pais viviam juntos (F3).
<i>Get real</i>	Indicar que o comportamento de alguém lhe desagrada.	O filho não gosta quando Brenda o força a dançar com ela (F4).
<i>I'm not a kid anymore</i>	Dizer (aos pais) que não gosta da maneira infantil como está sendo tratado.	Grover tenta mostrar à mãe que não precisa dizer-lhe como agir (F3).
<i>I do the best that I can</i>	Questionar-se por algo que não deu certo.	Dave fala sobre a situação difícil do divórcio, diz que chora quando os filhos vão embora e quando vê um casal feliz, pergunta-se porque não deu certo com ele (F3).
<i>That's shitty</i>	Mostrar-se chocado com o que alguém está dizendo.	Gavin fica chocado com o relato de Bárbara sobre a situação dela e do marido brigando pela posse da casa (F5).
<i>What's the matter with me?</i>	Expressar arrependimento ou incompreensão com seu comportamento .	Emma diz ao pai que sente muito pelo que fez (F3).

Como se pode perceber pelo quadro, é F3 que fornece mais exemplos desta categoria, por se tratar daquele que trabalha mais a reação dos filhos à separação dos pais. As ocorrências sugerem que o sentimento de DESGOSTO (nele imbutidos tristeza, angústia, desespero, arrependimento etc.) é o mais presente nas crianças, apesar de a questão ter sido tratada com humor através do enredo inusitado (os filhos prendendo os pais no porão para que mudem de idéia quanto à separação).

3.2.7. RAIVA (ANGER)

Nos filmes os personagens descarregaram a RAIVA por meio de xingamentos, insultos, ameaças, até mesmo à integridade física dos interlocutores, com expressões cheias de irritação. A RAIVA foi o sentimento mais

forte de todos, pois contou com mais de sessenta ocorrências, tendo vasta exemplificação em todos os filmes.

O filme que mais chamou a atenção nesta categoria, tanto pela frequência com que as fórmulas foram usadas, quanto pela força dessas expressões, foi F5. Zusman, um psicanalista que analisou vários filmes, explica os acontecimentos que fizeram com que o casal Rose entrasse em "guerra":

A Guerra dos Roses é a história de um divórcio, narrada desde os momentos iniciais do primeiro encontro, que abriu ao casal Barbara e Oliver as portas de uma relação complexa e fatal. Entre eles, o casamento se tomou uma espécie de onda portadora de uma outra corrente de afetos, feita de ambições e rivalidades que terminaram por se sobrepôr a tudo o mais. As ambições e as rivalidades tiveram um impulso de crescimento de tal ordem que acabaram por liquidar com a corrente de afetos, que promovia a relação de amor dos Roses. É algo que se assemelha ao parasita que destrói a planta de que ele próprio se nutre (1994:35).

Mais adiante, Zusman narra como se dá o combate entre o casal: "Mesmo vivendo em quartos separados, as escaramuças não esmorecem. Oliver, sem querer, atropela e mata o gato de Bárbara. Ela se vinga prendendo-o na sauna até o desfalecimento. Depois vem a fase de se xingarem cada vez que se cruzam dentro de casa, agora subdividida em áreas privadas" (1994:144). Os xingamentos de que fala Zusman são: *Fuck face, You idiot, Stinking bitch, Dumb bastard, Slut, Scum, Filth, Faggot, Chicken shit, You are a jerk* e *God damn you*. Muitos desses insultos eram tão corriqueiros, que, após os improperios, ditos num tom de voz normal como se estivessem conversando amigavelmente, Barbara e Oliver cumprimentavam alegremente os outros habitantes da casa, como a empregada Susan, que fica horrorizada ao presenciar a cena e estupefata ao ouvir o "bom dia" da patroa, dito após a violenta troca de insultos entre os patrões.

Nos outros filmes aparecem alguns insultos, mas em cenas menos chocantes e bem mais leves, como o de Janet (F2) numa discussão com o marido sobre se devem ou não desligar a eletricidade para fazer os filhos desistirem de

trancá-los no porão (*You are so childish*) e o de Donny (F3) que fica com raiva pela recusa da filha em querer entender-se com ele (*You little shit*).

Outras agressões verbais aparecem em F1 e F3 (*Piss off* e *That son of a bitch*), mas não são proferidas por personagens com laços familiares fortes, não tendo portanto a mesma força dos insultos de F5. *Piss off* é dito por Daniel para agredir o diretor de dublagem, que não entende o porquê de Daniel querer censurar um texto sobre o cigarro no desenho animado; *That son of a bitch* é usado por Daniel para referir-se ao Dr. Townsend, que, num programa de rádio, profere impropérios a um pai que se esqueceu do aniversário do filho.

Além dos insultos, Oliver e Bárbara (F5) também ameaçam um ao outro através das expressões *The gloves are off*, *I mean it* e *We'll see*. Uma variante da última expressão *We'll see about that* também aparece em F3, numa briga entre Donald e Ned).

Outro exemplo de ameaça é o clichê com a seguinte forma *If + I'll kill him/them* ou *he dies*. Vic (F3) ameaça o namorado da ex-mulher, porque ele bateu no filho deles (*If he touches Jed again, he dies* e *If he touches my boy again, I'll kill him*). É claro que o clichê não tem mais "significado" (o interlocutor não vai ficar com medo de morrer), mas tem a "função" de mostrar o quanto alguém está irritado com o outro. Daniel (F1) reclama tanto dos sapatos de salto alto, que quer matar quem os inventou (*If I find the misogynist bastards who invented heels, I'll kill them*). *I'll kill them* foi usado tanto para dirigir ameaças vazias a alguém de verdade, quanto para intimidar alguém inexistente (F1).

Os outros clichês usados para ameaçar e punir alguém foram:

<i>Back off / Beat it</i>	Expressar irritação, ameaçando alguém que o agride.	Alguém tenta roubar Daniel e ele resiste. (F1)
<i>Don't fuss with me</i>	Expressar irritação com a atitude de alguém, fazendo uma ameaça.	Mrs. Doubtfire briga com as crianças, porque não querem obedecê-la. (F1)
<i>Don't you dare</i>	Irritar-se com a atitude de alguém, ameaçando-o.	Miranda reclama de Daniel sempre fazer com que ela pareça um monstro na frente dos filhos. Exige que ele não faça mais isso. (F1)
	Impedir que alguém leve a cabo uma ameaça.	O tio de Brenda se oferece para matar Morty, mas ela recusa firmemente. (F4)
<i>You are going too far</i>	Repreender alguém por estar fazendo algo errado.	Vic ameaça castigar Matt que tenta manter os pais longe da porta. (F2)
<i>You are in very serious trouble</i>	Repreender alguém por estar fazendo algo errado.	Janet ameaça os filhos por terem-na trancado junto com o marido no porão. (F2)
<i>You're grounded</i>	Expressar irritação punindo alguém que fez algo errado.	Ned briga com os filhos por terem-no trancado junto com a mulher no porão. (F2)

Como mostram algumas expressões do quadro acima, os clichês de raiva foram usados, na sua maioria, para demonstrar irritação. Além desses clichês relacionados à ameaça e punição, temos mais as seguintes funções relacionadas à irritação:

- função 1 – expressar irritação com a atitude de alguém;
- função 2 – expressar irritação por algo não ter saído conforme o planejado;
- função 3 - expressar irritação com o que viu;
- função 4 - expressar irritação com o que alguém falou;
- função 5- expressar irritação com um obstáculo à sua frente;
- função 6 - expressar irritação, ao desafiar o outro a fazer algo.

A seguir, serão exemplificadas cada uma dessas funções. A função 1 (irritar-se com a atitude alguém) é a que traz o maior número de ocorrências:

1. *Cut it out, all right?* – TJ briga com o pai por ele estar fingindo um enfarto (F2);

2. *Don't talk to me, Don't touch me* – Miranda fica com raiva de Daniel por tê-la enganado fingindo que era a Sra. Doubtfire (F1);
3. *Don't yell at him/me* – Janet repreende o marido por ter gritado com o filho e Emma se irrita com o pai por ter falado alto com ela;
4. *Forget it* – Emma se irrita com o pai porque ele não a deixa dormir na casa de Meg. (F2)²¹
5. *Give me a break* – Grover fica irritado com o comportamento dos pais (F2);
6. *I can't stand it* – Brooke fica zangada, porque a mãe está falando como ela (F2);
7. *I'm pissed at you* – Josh mostra toda sua revolta contra o pai por causa da guerra entre ele e mãe (F5);
8. *It's none of your business* – A ex-mulher de Vic não gosta quando ele fala mal do namorado dela (F3);
9. *Leave me alone* – Emma não quer falar com o pai por estar magoada com ele (F3);
10. *No way* – Daniel recusa iritado o convite da mãe para ir morar com ela (F1);
11. *Let's just stop this, stop it(this)* – Ned não quer mais ouvir os argumentos de Grover contra a separação (F2), Annie fica com raiva da briga de Brenda e Elise (F4) e Gavin, fica com raiva de Bárbara por ela tentar seduzi-lo;
12. *Screw the world* – A terapeuta faz Annie repetir o clichê para que ela aprenda a lidar com a raiva (F4);
13. *Shut up* – Grover se enfurece quando todos esquecem dos problemas dos pais e vão jogar bola (F2)²²;
14. *Sorry isn't good enough* – Janet se irrita com TJ, por ele ser o responsável por todos terem bebido champagne e não aceita o seu pedido de desculpas (F2);
15. *That just wasn't funny at all* – Janet repreende Donald por ter simulado um enfarto (F2);
16. *That's enough* – Ned não quer mais ouvir os argumentos de Grover contra a separação e Emma fica com raiva porque Walter quer "bancar" o seu pai, levando-a para casa por ela estar bêbada (F2). Dave se irrita com Kim por ela estar provocando Heidi e Sheila (F3) e Annie, com as amigas por estarem se agredindo fisicamente (F4);

²¹ Essa mesma fórmula foi usada em F3 para mostrar alguém querendo evitar um assunto desagradável (Vide clichês de desgosto).

²² Esse "shut up" é diferente daquele que aparece nos clichês do desgosto. Apesar de o desgosto estar presente aqui também, é o da raiva (dos amigos por não estarem dando a importância devida ao problema da separação dos pais) que é predominante.

17. *That's it, I've had it* – Donald fica irritado com o fato de estar preso por um bando de crianças e explode;
18. *That's ridiculous, This is ridiculous* - A ex-esposa de Vic briga com ele porque ele não aceita que o namorado dela fique na varanda da casa (F3) e Gavin se irrita com Bárbara por ela tentar seduzi-lo (F5);
19. *This is not funny* – O pai grita com Grover, porque ele não o deixa sair do porão (F2);
20. *Watch your mouth* – Daniel repreende o filho por ter dito um palavrão (F1)²³.
21. *What a nerve* – Brenda se revolta por o ex-marido de Cynthia chegar ao velório com a segunda mulher (F4);
22. *What am I going to do with you?* - O gerente do McDonald's briga com Max por ele chegar atrasado ao trabalho mais uma vez (F3);
23. *What is going on?, What the hell is going on around here* – Oliver acorda assustado, porque Bárbara prendeu sua respiração (F5) e Miranda fica indignada porque o marido estava dando uma festa para o filho e os vizinhos estavam reclamando do barulho (F1);
24. *What is the matter with you?* – O Dr. Townsend esbraveja contra um pai que se esqueceu do aniversário do filho (F2), o gerente do McDonald's briga com Max por ele chegar atrasado ao trabalho mais uma vez (F3) e Annie não entende porque a filha a está criticando (F4) ;
25. *What is wrong with you?, What the hell is wrong with you?* – Janet briga com Grover, porque ele volta a trancar a porta e não deixa que ela e o marido saiam do porão (F2) e Oliver se irrita com Bárbara depois de ser agredido fisicamente por ela (F5);
26. *You're making me nuts* – Oliver se zanga com Bárbara por ter sido trancado na sauna (F5);

A função 2 traz os clichês *Shit* (F3) e *Oh shit* (F5), usados para mostrar irritação porque algo que planejaram deu errado. Donny lamenta o fato de o jantar com a filha ter terminado em briga e Bárbara fica com raiva por não conseguir fazer o lustre cair em cima de Oliver.

A função 3 (indignar-se com algo que viu) possui dois exemplos. No primeiro, o filho de Dave (F3) fica com raiva por causa da presença da namorada do pai e resolve não comer o peixe que ela preparou (*I don't care*). Na segunda,

²³ Verbete de Spears: "Watch you tongue! AND Watch your mouth! Do not talk like that!; Do not say those things!; Do not say bad words!" Outra variante é a expressão *Watch your language!*.

Brenda (F4) olha uma vitrine, vê uma roupa para pessoas muito magras e se revolta por ser gorda e não poder usar aquilo (*I've had enough*).

Já na função 4, ficar zangado com o que ouviu, temos os seguintes exemplos:

1. *I'm getting sick of this* – Morty se irrita quando Annie disse que o que fizeram contra ele e os outros maridos não foi vingança (F4);
2. *Shut up* – Vic invade a radio para brigar com o Dr. Townsend devido às suas observações sobre o divórcio (F3);
3. *That is ridiculous* – A mãe de Annie se irrita com a terapeuta da filha que a chama de dominadora (F4);
4. *That's it* - Brenda fica com raiva de Elise por ela a estar ofendendo (F4);
5. *What is wrong with that?* – TJ fica zangado com Grover quando ele diz que Matt o está bajulando (F3);
6. *You wish* – Bárbara se irrita com o marido por ele perguntar se ela o está deixando por outro homem ou outra mulher (F5).
7. *You're out of your mind* – Morty se irrita com Brenda por ela dizer que quer dinheiro (F4);

Os três últimos clichês de raiva são *Get out of my way* (F1), *Smash my face* e *You don't have the guts* (F5). No primeiro, Miranda chuta um bode que está impedindo sua entrada em casa temos o único exemplo da função 5.

Os dois últimos pertencem à função 6. Ao dizer *Smash my face* Oliver desafia Bárbara a bater nele. Oliver também desafia Bárbara (*You don't have guts*) quando duvida que a esposa vá passar por cima do seu carro, mesmo com ele dentro.

3.2.8. SURPRESA (SURPRISE)

Em um estudo sobre a expressão da surpresa, Kryk-Kastovsky, utilizando a Pragmática de Searle, formula a "condição de felicidade" (felicity condition) para que uma expressão seja considerada dentro desta categoria: o inesperado. Para

a autora, só existe a surpresa quando o acontecimento é imprevisto, causando assim uma reação no falante, que pode ser positiva, negativa ou neutra (1997:158). A surpresa é considerada positiva quando as expectativas do falante são superadas pelos reais acontecimentos, como no diálogo "A: Tome um copo de xerez. /B: Oh, é muito gentil da sua parte", em que o interlocutor não esperava que lhe fosse servido um copo de xerez (Kryk-Kastovsky, 1997:158). Dentre os exemplos encontrados nos filmes, a maioria pode ser classificada como este tipo de surpresa:

1. *Look at this* (F1, F3 e F4) – Miranda fica maravilhada com o apartamento de Daniel, limpo e arrumado; Dave fica contente quando Kim chega com a comida que preparou para ele e os filhos; e Annie, Brenda e Elise ficam encantadas com o bar gay;
2. *Look at this place* (F1) – Miranda elogia a arrumação da casa feita pela Sra. Doubtfire;
3. *Oh, my goodness. Look at this* (F4) – Brenda fica admirada ao ver o Oscar de Elise;
4. *Oh, my God* (F4) – Annie se surpreende com os colares que Cynthia deu a ela, Brenda e Elise de presente;
5. *I don't believe it* (F5) – Oliver fica muito feliz com o carro que ganhou de presente de Bárbara.

A surpresa é negativa quando as expectativas do falante são maiores, ou seja, não são superadas pelos acontecimentos, como no exemplo: "A: ... de outro jeito você perde a qualidade, não é? / B: Oh, é mesmo?", em que B pressupunha que a qualidade não podia ser perdida. Sua expectativa é que A não tivesse dito o que disse (Kryk-Kastovsky, 1997:158). Quando Annie vê que a terapeuta é amante do marido, quase morre (*Oh, my God*, F4). Brenda fica revoltada quando vê que não cabe na roupa que está na vitrine (*Look at this*, F4), depois fica indignada quando vê o marido fazendo compras com a amante (*Look at you*). Donny fica chateado porque a filha não liga para ele, preferindo a companhia de uma amiga (*Now look at her*, F3). Os convidados assistem estupefatos à "guerra" entre Oliver e Bárbara (*This is absurd*, F5).

Para Kryk-Kastovsky a surpresa é neutra, quando não existe nenhuma pressuposição por parte do falante (1997:159).²⁴ É o caso de *Look at you* (F3), em que Vic fica contente ao encontrar seu cachorro na casa da ex-mulher; de *Look at this* (F2), em que o policial fica admirado ao encontrar os pais das crianças trancadas no porão; e de *That's how it's done* (F2), em que Gwena se surpreende ao ver que as crianças obedecem às ordens de Janet.

Muitos outros exemplos no *corpus* poderiam ser categorizados como surpresa, mas foram classificadas em outra categoria, por se relacionarem mais com outra emoção. Um exemplo disso é *What is going on here* (F4), quando o personagem fica nervoso e espantado ao ser preso, enquanto rodava um comercial. No meu entender, a ANSIEDADE prevaleceu sobre a SURPRESA, por isso classifiquei-a dentro daquela emoção.

3.2.9. IRONIA

Além do DESGOSTO, da COMPAIXÃO e da RAIVA, a IRONIA também esteve muito presente nos filmes pesquisados. O dicionário Collins Cobuild (1987) define a IRONIA como uma forma de humor ou modo indireto de se falar algo, proferindo-o de maneira tal que leve as pessoas a perceberem que o falante está brincando ou querendo dizer o contrário do que falou.²⁵ O que se observa no uso

²⁴ "It will be claimed here that the precondition of the occurrence of (the verbal expression of) surprise can be formulated as the felicity condition of unexpectedness (how it differs from the popular notion of "contrary to expectation" will become more obvious below). [...] Finally notice that many languages have fixed expressions denoting surprise, which describe a person with an open mouth and/or having lost his/her speech ability. [...] Thus it follows from the discussion so far that *oh* is certainly a widely acknowledge surprise marker in English. This can be illustrated by the following examples (all from Svartvik & Quirk 1980, henceforth S & Q):

(1) A: Have a glass of sherry / B: Oh, that's nice of you. (S & Q S.1.2.:844-847)

(2) A: I was in India / B: Ooh - and you're an SLE product with statistics or something, are you. (S & Q S.1.6:12-13)

(3) ... otherwise you lose some of the quality, you know. / B: Oh, is that right. (S & Q S.1.7.: 165-167) [...] If then the felicity condition of unexpectedness is accompanied by the contrary to expectation presupposition, the result can be twofold: either the speaker's expectations had been lower than the actual world events, then she expects *positive* surprise as in (1), where the glass of sherry was not expected, or his/her expectations had been higher and the result is a negative surprise, as in (3), where the speaker B presupposes that the quality will not have been lost. However, if the unexpectedness felicity condition is not accompanied by any presupposition on the part of the speaker, the result will be neutral surprise, as in (2) where the speaker has had no presuppositions as to what to expect (Kryk-Kastovsky, 1997:158-159).

²⁵ "Irony is a form of humour, or an indirect way of conveying meaning, in which you say something in such a way that people realize that you are joking or that you really mean the opposite of what you say".

irônico, como frisa o *American Heritage Dictionary* (1991), é que também existe um contraste entre o significado aparente e o significado pretendido.²⁶

Foi o que aconteceu com o exemplo já mencionado de Louise (F2), de Matt (F2), e também de Dave (F3): os personagens querem dizer exatamente o contrário do que falaram. No primeiro caso, ao dizer *Stop it* Louise finge repreender as brincadeiras do marido, quando, na verdade, gosta muito quando ele faz isso. No segundo, Matt finge que está aborrecido com o comentário jocoso que fazem sobre as piadas do seu pai (*What's wrong with that?*). No final, Dave diz a Sheila que gostaria de vê-la novamente o (*We should see each other more*), mas na realidade não quer vê-la, está apenas usando uma fórmula consagrada para tentar paquerá-la. O que Dave não esperava era que Sheila aparecesse na casa dele, levando a sério (ou dando significado a) o *We should see each other more* proferido por ele.

Em F4, Annie recusa (*No way*), só para fingir que não está contente, o convite das amigas para cantar uma canção, quando na verdade quer muito se juntar ao coro. Elas apresentaram o mesmo número numa festa de aniversário de Cynthia, amiga de escola que havia se suicidado recentemente. Esse acontecimento funcionou como elemento deflagrador para que ela, Brenda e Elise resolvessem suas vidas. Na época, Annie sofreu muito para cantar, devido à sua insegurança, mas agora o problema está superado. A recusa teve somente o intuito de fazer graça. Tanto assim, que ela aparece na cena rindo muito e permitindo-se ser conduzida por Brenda e Elise.

Em contraste com esse uso irônico, *No way* apareceu em F1 na recusa irritada de Daniel ao convite da mãe para morar com ela depois da separação. A

²⁶ "Irony 1 a) The use of words to convey the opposite of their literal meaning. b) An expression or utterance marked by such a deliberate contrast between apparent and intended meaning. 2 Incongruity between what might be expected and what actually occurs."

raiva do personagem se deve não só à impertinência do convite, mas também ao fato de que ele não aceita o fim de seu casamento (Vide seção 3.2.7).

Apesar de a recusa irritada de Daniel não ter sido irônica, o componente "irritação" também está presente na definição de ironia, conforme atesta o Dictionary of English Language and Culture (1992):

ironia: uso de palavras que são claramente o oposto do significado pretendido por alguém, geralmente para ser engraçado ou para mostrar irritação (por exemplo, dizendo "What charming behaviour" quando alguém foi rude e mal educado).²⁷

O adjetivo "charming", à semelhança da definição acima, foi usado em três fórmulas contendo comentários irônicos, nos quais o falante está irritado ou com a intenção de deixar seu interlocutor exasperado. Em F1, ao ver a desordem no apartamento do ex-marido, Miranda resolve provocá-lo dizendo *Charming*. Louise (F2) fica irritada quando Janet diz que é proibido fumar em sua casa (*What a charming lady*). A namorada de Vic (F3) fica com raiva quando ele diz que classifica as pessoas pelo peso e quer saber qual é o dela (*It's charming*).

Além das três ocorrências acima, outros exemplos em que fica patente a exasperação dos personagens no comentário irônico é *No offense, You are the best* e *Big deal* (F4). O primeiro é dito por Elise para irritar Annie e Brenda, que estavam comentando sobre as plásticas que Elise fez. No segundo, o ex-marido de Elise a ataca, porque ela está levando embora os móveis do escritório. No último, Morton diminui a importância dos documentos que Brenda apresenta contra ele. Aliás, o uso irônico de *Big deal* é dado, junto com o mais usual, por Chapman (1987) no seu dicionário de gírias, provando que já se tornou um clichê:

Qualquer coisa muito importante. Evento ou circunstância significativa.

²⁷ "Use of words which are clearly opposite to one's meaning, usually either in order to be amusing or to show annoyance (e.g. by saying 'What charming behaviour' when someone has been rude) – compare SARCASM". Esse dicionário define "sarcasm" com o mesmo sentido de "irony": "speaking or writing using expressions which clearly mean the opposite to what is felt, esp. in order to be unkind or offensive in an amusing way. [...] compare IRONY".

- Quase sempre usado ironicamente para menosprezar alguém ou alguma coisa, especialmente depois de alguém ter feito uma observação importante.²⁸

O sentido humorístico da definição de IRONIA contido nos dicionários da língua inglesa está ausente tanto no Aurélio (1988) quanto no Koogan & Houaiss (1994), que apenas mencionam o contraste entre o significado aparente e o pretendido:

Modo de exprimir-se que consiste em dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo, ou por pudor em relação a si próprio ou com intenção depreciativa ou sarcástica em relação a outrem. 2. Contraste fortuito que parece um escárnio. 3. Sarcasmo, zombaria. (Aurélio)

Tropo que consiste em dizer o contrário do que as palavras significam./ Zombaria, sarcasmo. (Koogan & Houaiss)

Além do humor e da irritação, o Oxford Advanced Learners' Dictionary (OALD, 1989), o English Dictionary for Portuguese Speakers (Konder, 1982) e o Cobuild Bridge Bilingual Portuguese (CBBP, 1995) acrescentam mais três aspectos à definição de IRONIA — a ênfase, a amargura e o insulto:

OALD – expressão de sentido dita por alguém que quer dizer exatamente o oposto do que está pensando, com o objetivo de ser enfático, engraçado, sarcástico etc.

KONDER – O uso de palavras que são o oposto do que alguém quer dizer (de maneira engraçada ou amarga para dar força à expressão dos seus sentimentos).

CBBP – **Irony** é um modo de falar no qual se diz algo que é inapropriado e que representa uma piada ou um insulto.²⁹

O tom amargo dos personagens pode ser sentido nas seguintes cenas de F1 (dois exemplos), F3 e F5, respectivamente. Na primeira, Daniel mostra que se irritou profundamente e está bastante magoado com Miranda por ela ter acabado a festa do filho só porque a vizinha ligou reclamando do barulho (*That's great*). Como foi visto nos clichês de ALEGRIA, o uso consagrado de *That's great* é

²⁸ "Big deal - Anything very important. Consequential event or circumstance. Often used ironically to deflate someone or something, esp. in the retort 'Big deal' after someone has made an earnest reference."

²⁹ OALD – "expression of one's meaning by saying the direct opposite of one's thoughts in order to be emphatic, amusing, sarcastic etc." KONDER: "the use of words that are the opposite of one's meaning (amusingly or bitterly, to give force to the expression of one's feelings".

demonstrar contentamento por algo dito por alguém. Daniel (F1) disfarça toda a sua amargura e raiva contra a ex-esposa, fingindo-se de contente quando a filha diz que a mãe vai bem, respondendo a uma pergunta sua. O seu *I'm glad to hear that* foi irônico, pois gostaria de ter ouvido que a ex-mulher estava sofrendo. A filha não percebe a ironia, mas esse uso não é imperceptível para o espectador.

Na segunda cena, a namorada de Vic demonstra os sentimentos sobre o casamento fracassado, falando como se o ex-marido tivesse morrido, por meio de um clichê só pronunciado para se referir a alguém já falecido, *May he rest in peace* (F3). A Sra. Doubtfire utilizou também um clichê semelhante (*God bless his soul*), mas apesar de ela não existir verdadeiramente na trama, a pseudo-senhora inglesa estava sendo sincera quando se referia ao marido (F1).

Na última cena, Bárbara alonga-se demais em uma história, quando é interrompida por Oliver que termina o relato com *To make a long story short*. À noite, quando o marido pergunta se ela divertiu-se na festa, ela responde negativamente, usando o mesmo *To make a long story short* para encurtar a conversa, como ele havia feito (F5).

Norrick, em artigo publicado na edição dedicada à emoção na linguagem (*The Language of Emotions*, Niemeier & Dirven (1997)), destacou a relação entre o humor e a afeição na conversação. Tratou de vários aspectos relacionados ao humor, tais como a piada, o jogo de palavras e a ironia.

Para ele, a ironia é uma "forma agressiva de fazer humor". Porém, mesmo fazendo este comentário, diz que ela também tem, como as outras formas de humor, um efeito positivo na conversação, porque, por intermédio dela, os membros do grupo podem demonstrar intimidade, afinidade e solidariedade (1994:409). Pode-se perceber isso no uso de *No way* por Annie (F4) e na cena

em que Louise pede carinhosamente ao marido que pare com as brincadeiras, dizendo *Stop it* (F2), que mostra bem a intimidade do casal.

A seguir, para concluir os clichês de IRONIA, serão mostrados os outros exemplos do uso consagrado dos clichês (Função 1) acompanhados de suas funções irônicas (Função 2):

CLICHÊ	FUNÇÃO (ÕES) 1	FUNÇÃO 2	EXEMPLO FUNÇÃO 2
<i>Are you kidding?</i>	Demonstrar surpresa por algo que alguém disse.	Fingir surpresa para mostrar que se irritou com algo que alguém disse.	Annie se irrita quando Brenda pergunta porque está retirando seus pertences do clube
<i>Be my guest</i>	Sirva-se à vontade. Fique à vontade. Maneira educada de indicar que alguém deve ir primeiro, servir-se primeiro ou pegar o último pedaço. (Spears) ³⁰	Dar o aval para alguém fazer o que quer, desde que assuma as consequências dos seus atos.	Aaron ameaça Annie de tirar todos os clientes da agência e ela o desafia: -Look if you take my agency from me, I'll take all my clients with me. -Be my guest! (F4)
<i>Bless you</i>	Abençoar alguém; Desejar saúde quando alguém espirra; Agradecer a alguém (Alegria, F1)	Fingir que acredita na "ingenuidade" de alguém.	Oliver elogia Bárbara por ela ser multiorgásmica. Finge que acredita quando ela diz que não sabia: -Never, never apologize for being multiorgasmic. -I honestly didn't know I was. -Oh, bless you. (F4)
<i>Don't bother</i>	Dizer que o outro não precisa fazer algo, por que vai lhe dar trabalho. ³¹	Irritar-se porque alguém fez algo que o deixou chateado.	Bárbara se zanga, porque Oliver não leu o contrato que ela deveria assinar. (F5)
<i>Don't get mad</i>	Acalmar ou fazer voltar a si alguém que está nervoso ou ansioso. (Compaixão, F1 e F3)	Fingir que está aconselhando alguém que está nervoso e não sabe o que fazer.	Ivana Trump parabeniza as desquitadas pelo Centro Cynthia Swam e dá um conselho a elas: -Don't get mad. Get everything ³² . (F4)
<i>Get out of here</i>	Pedir irritado que alguém se retire de algum lugar. ³³	Encorajar alguém a fazer algo de que tem receio.	A filha de Vic manda que ele saia logo de casa para que ele tenha coragem de ir logo para o seu encontro com uma garota. (F3)
<i>Look who's here</i>	Expressar surpresa com a chegada de alguém.	Fingir que se surpreende com a chegada de alguém.	Kim entra no McDonald's e os colegas zombam da atitude dela de estar lá no dia em que Dave vai receber os filhos. (F3)
<i>I wish I could</i>	Lamentar não poder fazer nada para diminuir o sofrimento de alguém. (compaixão, F1)	Provocar alguém dizendo exatamente o contrário do que sente.	Brenda tripudia da raiva e da surpresa de Morty com a armadilha preparada por ela: -No. I don't hate you. I wish I could.
<i>Never better</i>	Resposta a um cumprimento de alguém que pergunta por sua saúde ou seu estado de espírito. ³⁴	Dizer que está bem quando na verdade está mal e angustiado.	Oliver pergunta a Bárbara se ela está bem a pedido de Susan: -Bárbara, Susan's here and wants to know if you're OK. -Never better. (F5)
<i>This hurts us more than it hurts you</i>	Dar algum tipo de consolo a um filho que recebeu um castigo corporal. ³⁵	Fazer pouco do sentimento dos pais utilizando uma fórmula muito usada por eles.	TJ brinca com os pais dizendo que o "castigo" de trancá-los no porão dói mais neles do que nos pais que estão sofrendo a punição. (F3)
<i>What a kick</i>	Mostrar-se contente diante de uma situação. (Alegria, F4)	Fingir que fica contente ao ver alguém.	Bill finge que se alegra quando vê Elise entrar no escritório. (F4)
<i>What a surprise</i>	Demonstrar que teve uma surpresa agradável.	Fingir que ficou contente ao ver alguém.	Kim chega e Vic a saúda num tom zombeteiro. (F3)

Figura 13: Uso Consagrado vs. Uso Irônico

³⁰ "Help yourself; after you. (A polite way of indicating that one should go first, help yourself, or take the last of something)".

³¹ Verbete de Spears: "Please don't do it. It is not necessary, and it is too much trouble.

³² Essa fala faz referência a um provérbio assim descrito por Partridge & Beale: "Don't get mad, get even./ Don't get angry. Get even. Revenge is ultimately more satisfying than mere demonstrative rage"

³³ Verbete de Spears: "Get out of here! Go away! Leave this place!

³⁴ Verbete de Spears: "(I've) never been better. AND (I've) never felt better. A response to a greeting inquiry into one's health or state of being

³⁵ O clichê aqui é dito com ironia, porque aqui temos uma inversão de papéis. Os filhos agindo como se fossem os pais. O verbete de Partridge para essa fórmula é o seguinte. "a clichê usually a barefaced lie - used by parents administering corporal punishment to their offspring, has come in the 20th century to be a scathingly derisive reference to that very odd moral attitude which used to be taken by over-severe and, implicatively sadistic parents. The phrase was used to me, in all seriousness, by the headmaster of the preparatory school I attended, early 1940's, before he beat me up for using 'dirty words'. Readers of this dictionary will appreciate the ineffectiveness of the punishment". A ironia aqui ficou mais forte, porque o costume vinha de pais muito severos e conservadores que sempre davam uma lição dolorosa para os filhos que agiam errado. No caso aqui, são os pais que precisam de um corretivo doloroso para entrarem na linha novamente.

3.3. QUADROS SINÓTICOS DOS CLICHÊS DE EMOÇÃO

Para finalizar essa discussão sobre os clichês e trabalhar a tradução deles no próximo capítulo, serão apresentados quadros sinóticos de cada uma das emoções e os clichês classificados dentro dessas categorias.

3.3.1. ALEGRIA		
1. God bless you. (F4)	10. It's nice to see you again. (F3)	19. That would be great. (F1) This is great. (F2) (F3) That's great. (F5)
2. He's mine. (F5)	11. It's so wonderful to see/seeing you. (F4)	20. . That would make my day. (F1)
3. Here we go. (F4)	12. It looks wonderful. (F1)	21 We are fine. (F2)
4. How kind. (F5)	It was good to see you again. (F1)	22. What a lovely day. (F2)
5. How lovely. (F1)	14. It worked. (F2)	23. What a kick. (F4)
6. How wonderful. (F1)	15. She looks wonderful. (F4)	24. You are the best. (F3)
7. I'm so happy to see you. (F3)	16. That's so nice. (F1)	25. You look great. (F4)
8. It's a pleasure to see you again. (F1)	17. That's good. (F3)	
9. It's fantastic. (F5)	18. That's my kind of guy. (F1)	

Figura 14: Clichês de Alegria

3.3.2. AMOR	
1. Have a great time. (F5)	8. Sleep well. (F5)
2. He is so cute. (F3)	9. That's my girl. (F3)
3. I'll miss you. (F1) I missed you. (F3)	10. You look beautiful. (F5)
4. I cherish you. (F5)	11. You look fabulous. (F3)
5. I love you. (F1) (F3) (F4)	12. You look good. (F3) (F4)
6. Look how sweet (she) is. (F3)	13. You were terrific. (F3)
7. Never lose that. (F1)	

Figura 15: Clichês de Amor

3.3.3. ANSIEDADE	
1. Don't make a scene. (F4)	7. Oh shit. (F1)
2. Don't start. (F4)	8. She's gonna kill me. (F2)
3. Go ahead. (F2)	9. Something came over me. (F2)
4. Here we go. (F1)	10. Thank god. (F3) (F4) (F5)
5. It's so hard. (F1)	11. What's going on (here)? (F4) (F5)
6. Let me go. (F5)	12. What's wrong? (F4)

Figura 16: Clichês de Ansiedade

3.3.4. COMPAIXÃO		
1. Be calm. (F4)	16. How awful. (F1)	31. It might be time. (F3)
2. Be cool. (F4)	17. How tragic. (F1)	32. It wasn't you. (F3)
3. Don't be childish. (F4)	18. Hang in there. (F5)	33. Let's get festive. (F5)
4. Don't be silly. (F3) (F5)	19. Hang on a little more. (F2)	34. Open up. (F5)
5. Don't blame yourself (F1)	20. I'll be fine. (F4)	35. She'll be OK. (F3)
6. Don't ever lose that. (F2)	21. I'm sorry to hear that. (F3)	36. Stay calm. (F4)
7. Don't get mad (at me). (F1) (F3)	22. I promise it won't be hard. (Referência a "It won't hurt") (F3)	37. Take it easy. (F4) (F5)
8. Don't get scared. (F5)	23. I've been through this. (F2)	38. That's not a problem. (F3)
9. Don't talk like that. (F3)	24. I don't blame you. (F3)	39. This is a great day. (F5)
10. Everything is gonna/ would be all right. (F1) (F5)	25. I feel your pain. (F3)	40. Wake up and smell the coffee (F1)
11. Everything is gonna be fine. (F3)	26. I know it's hard. (F1)	41. What a tragedy. (F4)
12. Give me five. (F1)	27. I know it's not easy. (F3)	42. What's the matter? (F5)
13. Go ahead. (F5)	28. It's all going to work out. (F5)	43. What's wrong? (F4)
14. God bless you. (F5)	29. It's gonna be all right (F1) We're gonna be all right. (F5)	44. You're gonna do fine. (F3) You're doing just fine. (F5)
15. Go for it. (F2)	30. It could be worse. (F3)	45. You've done a great job. (F2)

Figura 17: Clichês de Compaixão

3.3.5. CULPA
1. It's all her fault. (F3)
2. It's my fault. (F3)
3. It was my fault. (F2) (F4)
4. This is all my fault. (F1)

Figura 18: Clichês de Culpa

3.3.6. DESGOSTO		
1. Do we have to? (F3)	10. I do the best (that) I can. (F3)	19. Stop it. (F2) (F5)
2. Don't ask. (F1)	11. I don't wanna talk about that. (F3)	20. That's OK. (F3)
3. Forget it. (F3)	12. I really am sorry. (F3)	21. That's shitty. (F5)
4. God bless his soul. (F1)	13. I wish I could (F1)	22. This isn't working. (F4)
5. Good old days. (F3)	14. It's not working. (F1)	23. We can't take it anymore. (F3)
6. Get real. (F4)	15. It's (all) over. (F1) (F2) (F3) (F4)	24. What's the matter with (me)? (F3)
7. Here we go. (F3)	16. It just didn't work out. (F1)	
8. I'm so sorry. (F1)	17. Let's get down to business. (F2)	
9. I'm not a kid anymore. (F2)	18. Shut up. (F2) (F4)	

Figura 19: Clichês de Desgosto

3.3.7. RAIVA		
1. (If he ...) he dies. (F3) (If I ...) I'll kill them. (F1) (If he ...) I'll kill him. (F3)	22. I can't stand it. (F2)	43. That son of a bitch. (F3)
2. Back off. (F1)	23. I've had it. (F2)	44. The gloves are off. (F5)
3. Beat it. (F1)	24. I don't care. (F3)	45. This is not funny. (F2)
4. Chicken shit.	25. I mean it. (F5)	46. Watch your mouth. (F1)
5. Cut it out, all right? (F2)	26. It's none of your business. (F3)	48. What's going on? (F5) What the hell is going on around here? (F1)
6. Don't fuss with me. (F1)	27. Leave me alone. (F3)	49. We'll see about that. (F2) We'll see. (F5)
7. Don't talk to me. (F1)	28. No way. (F1)	50. What's the matter with you? (F3) (F4)
8. Don't touch me. (F1)	29. Piss off. (F1)	51. What the hell is wrong with you? (F5) What's wrong with that/ you? (F2)
9. Don't yell at (him/me). (F2) (F3)	30. Screw the world. (F4)	50. What a nerve. (F4)
10. Don't you dare. (F1) (F4)	31. Scum. (F5)	51. What am going to do with you? (F3)
11. Dumb bastard. (F5)	32. Shit (F3) Oh shit. (F5)	52. You're grounded. (F2)
12. Faggot. (F5)	33. Shut up. (F2) (F3)	53. You're making me nuts. (F5)
13. Filth (F5)	34. Slut. (F5)	54. You're out of your mind. (F4)
14. Forget it. (F3)	35. Smash my face. (F5)	55. You are a jerk. (F5)
15. Fuck face. (F5)	36. Sorry isn't good enough. (F2)	56. You are going too far. (F2)
16. Get out of my way. (F1)	37. Stinking bitch. (F5)	57. You are in very serious trouble. (F2)
17. God damn you.	38. Stop it. (F5) Let's just stop this. (F2) Stop this. (F4)	58. You are so childish. (F2)
18. Give me a break. (F2)	39. That's enough. (F2) (F3) (F4)	59. You don't have guts. (F5)
19. I'm getting sick of this. (F4)	40. That's it. (F2)	60. You idiot. (F5)
20. I'm pissed at you. (F5)	41. That's/This is ridiculous. (F3) (F4) (F5)	61. You little shit. (F3)
21. I've had enough. (F4)	42. That just wasn't funny at all. (F2)	62. You wish. (F5)

Figura 20: Clichês de Raiva

3.3.8. SURPRESA	
1. I don't believe it. (F5)	5. Oh my God. (F4)
2. Look at this. (F1) (F2) (F3) (F4) Look at this place. (F1)	6. Oh my goodness. (F4)
3. Look at you. (F3) (F4)	7. So, that's how it's done. (F2)
4. Now look at (her). (F3)	8. This is absurd. (F5)

Figura 21: Clichês de Surpresa

3.3.9. IRONIA		
1. Are you kidding? (F4)	9 I'm glad to hear that. (F1)	17. That's great. (F1)
2. Be my guest. (F4)	10. I wish I could. (F4)	18. This hurts (us) more than it hurts you. (F2)
3. Bless you. (F5)	11. It's charming. (F3)	19. To make a long story short. (F5)
4. Charming. (F1)	12. May he rest in peace. (F3)	20. We should see each other more. (F3)
5. Don't bother. (F5)	13. Never better. (F5)	21. What a (charming lady). (F2)
6. Don't get mad. (F4)	14. No offense. (F4)	22. What a kick. (F4)
7. Get out of here. (F3)	15. No way. (F4)	23. What a surprise. (F3)
8. Look who's here. (F3)	16. Stop it. (F2)	24. What's wrong with it? (F2)
		25. You are the best. (F4)

Figura 22: Clichês de Ironia

CAPÍTULO IV: ANÁLISE DA TRADUÇÃO DOS CLICHÊS

4.1. FATORES QUE INFLUENCIAM A DUBLAGEM E A LEGENDAÇÃO

Antes de iniciar a análise das normas para a tradução dos clichês descritos no capítulo anterior, é importante verificar as características da tradução de textos audiovisuais, já que terão grande influência no processo tradutório. Em outras palavras, aqui serão explicitados os elementos mais intimamente ligados à dublagem e legendação para televisão e vídeo, quais sejam o sincronismo, o volume de texto (tradução fragmentária x tradução integral), os aspectos técnicos envolvidos no processo (a marcação, os filmes com e sem roteiro, as pausas e os cortes) e o papel dos profissionais envolvidos na tradução (distribuidora, companhia legendadora, tradutor, marcador e revisor).

4.1.1. O SINCRONISMO

O sincronismo é um fator crucial tanto para a legendação quanto para a dublagem, uma vez que é por meio desse elemento que será constituída a harmonia entre os canais acústicos e visuais (texto, imagem e som), fazendo com que o filme ou programa de TV sejam ou não bem aceitos pelos telespectadores.

Os dois modos de tradução audiovisual lidam com diferentes tipos de sincronia. Na dublagem, deve existir simultaneidade entre o texto ORAL traduzido, o tempo de fala e o movimento labial dos personagens no diálogo original. Na legendação, o fundamental é o equilíbrio entre a imagem, o tempo de fala, o som original e o texto ESCRITO traduzido.

Apesar de os protestos de alguns em relação a "os personagens falarem de boca fechada", a falta de sincronismo não parece ser a crítica maior à

dublagem (vide capítulo II sobre a crítica à voz dos dubladores). Baker especula que não é algo tão difícil de alcançar quanto parece:

A sincronização labial não é tão restritiva quanto parece. Ajustar os sons ao movimento dos lábios é apenas necessário nas tomadas em que sejam totalmente visíveis o rosto e os lábios dos personagens. E mesmo assim, nem todos os sons devem ser ajustados. Somente os labiais e semi-labiais, em que a boca deve estar fechada, requerem um cuidadoso ajuste de sons (1998:75).¹

Paquin (1998a) relata, baseado nos seus mais de 15 anos de experiência como tradutor para dublagem, suas estratégias para a boa sincronização, ou seja, quais técnicas devem ser utilizadas para manter a ilusão de que os diálogos estão sendo ditos na língua de chegada. Distingue três tipos de sincronismo: o FONÉTICO, o SEMÂNTICO e o DRAMÁTICO.

Como o próprio nome diz, o FONÉTICO refere-se ao "ajuste de sons" de que falou Baker acima, incluindo respiração, grunhidos, gritos etc. Conta que conseguiu, à custa de muita pesquisa e observação, chegar à perfeita sincronia fonética. Entretanto, percebeu que determinadas palavras soavam estranhas na boca de certos personagens. Veio daí a percepção de que, além do fonético, o sincronismo também tinha um aspecto SEMÂNTICO.

Dá o exemplo da tradução de números. Existem casos em que os números podem ser substituídos por outros que se enquadrem melhor no movimento dos lábios, sem prejuízo para a trama, como "two" em inglês, ser traduzido por "trois" em francês ao invés de "deux". No entanto, se o texto for tradução de um vídeo sobre matemática ou física, essa alteração pode ser desastrosa.

Cita também o caso dos clichês, como o "To be or not to be" de Shakespeare, que só pode ser traduzido por "ser ou não ser", não devendo ser levada em conta a sincronia fonética. Concordo com a observação de Paquin

sobre os provérbios e às citações. Realmente, não é possível mudar uma tradução consagrada, em prol de um aspecto técnico. Entretanto, no que diz respeito às frases feitas (categoria em que a maioria dos itens do *corpus* se enquadra) essa observação deve ser repensada. Essa seção vai mostrar que essas expressões podem ter traduções diferentes, dependendo do contexto do filme e da interpretação do tradutor. O que comprova isso é a tradução do clichê de compaixão (vide capítulo III) *It's gonna be all right*, numa cena de F1 em que a mãe (Miranda) tenta encorajar os filhos a conhecerem a nova babá, sabendo que as crianças queriam alguém como a Sra. Doubtfire:

(1) **Come on. It's gonna be all right.**

VD1: **Andem, vamos. Vai dar certo.**²

VD2: **Vamos. Vai ficar tudo bem.**

O tradutor da primeira versão preferiu utilizar o mesmo som da última sílaba do original /t/ e, para que a tradução se ajustasse ao original, traduziu "come on" por "andem, vamos", optando por uma fórmula mais curta. No segundo caso, não se guiou pela fonética, preferindo o caminho utilizado por tradutores brasileiros de dublagem: a obtenção do sincronismo por meio do uso, na tradução, do mesmo número de sílabas tônicas do original (Franco, 1991:47):

It 's gonna be all right.

Vai ficar tudo bem.

Outros exemplos tirados do mesmo filme e que também demonstram essa tendência são:

(2) **Don't fuss with me**

VD1: **Não tente me provocar**

VD2: **Você gostaria de experimentar?**

(3) **Don't blame yourself**

VD1: **Não culpe a si mesma**

VD2: **Não deve se culpar**

¹ "Moreover, the lip synchronization constraint is not as restrictive as it might appear. Matching sounds to lip movements is only an issue in close-up shots, where the speaker's face and lip movements are fully visible. And even here, not all sounds have to be matched. Only labials and semi-labials, where the mouth has to be closed, require careful matching of sounds."

² As notações para as traduções são: VL- Versão legendada ; VD- versão dublada; VD1 versão dublada para TV; e VD2: versão dublada para vídeo.

Corroborando o que disse Baker sobre o ajuste do movimento dos lábios com o texto traduzido nem sempre ser necessário, pode-se perceber que a imagem, e não a fonética, foi decisiva na tradução de *Get out of my way* (F1) traduzida por *Sai* em VD1 e *Saia da minha frente* em VD2. Como a personagem estava de costas, dispensando assim o sincronismo labial, o tradutor ficou livre para usar um clichê mais curto em VD1.

Além do aspecto fonético e semântico, Paquin (1998a) menciona também um sincronismo dependente do tipo de realismo que se quer alcançar com uma cena, o DRAMÁTICO. O personagem deve parecer "real", nesse caso, balançar a cabeça (pelo menos na maioria das línguas européias) significa dizer "não", enquanto assentir com um movimento de cabeça quer dizer "sim". Enfim, chama-se sincronismo dramático todos os recursos utilizados para dar realismo ao personagem, tais como nível de linguagem, uso de expressões idiomáticas, sotaques etc.

Whitman-Linsen trata da mesma questão partindo, como Paquin, de parâmetros semânticos, fonéticos, psicológicos e estéticos. Entretanto, sua classificação, apesar de semelhante, é bem mais detalhada. A autora subdividiu o sincronismo em dois tipos: o VISUAL ou ÓTICO e o ÁUDIO ou ACÚSTICO. O visual engloba o sincronismo labial ou fonético (lip / phonetic synchrony), o sincronismo silábico (syllable articulation synchrony), o sincronismo de duração das falas ou isocronismo (gap synchrony ou isochrony) e sincronismo gestual e facial ou cinético (kinetic synchrony).

O sincronismo acústico tem relação com a voz dos dubladores, envolvendo, nesse caso, fatores idiossincráticos (compatibilidade da voz com o

personagem), paralingüísticos (tom, timbre e altura da voz) e prosódicos (entoação). Outros aspectos relacionados com esse tipo de sincronismo são as variações culturais e os sotaques e dialetos (1992:19).

De Linde e Kay resumem assim o papel do sincronismo na legendação:

Um filme ou programa de TV é uma combinação de imagens visuais e de uma trilha sonora que inclui os diálogos. A transformação dos diálogos em legendas escritas deve ser realizada tendo em vista esses componentes. Assim como deve haver um equilíbrio espacial entre a legenda e a imagem, também é necessária uma sincronização precisa entre a legenda e a imagem, um procedimento que é muito mais do que uma sincronização aproximada, já que os sistemas são semioticamente relacionados (1999:07).³

Melhor dizendo, para se obter o sincronismo na legendação deve-se observar três tipos de tempo: o da apresentação do filme ou programa de TV, o da inserção da legenda e o de leitura do telespectador. Além dessas restrições de tempo, existem as de espaço. Como vimos no capítulo II, no Brasil o tradutor dispõe de no máximo 32 caracteres por linha e cada legenda pode ter no máximo duas linhas.

O número de caracteres por linha vai ter relação de dependência também com o tipo de *software* a ser usado na legendagem. Durante a tradução, se o legendista não dispuser do programa para legendação pode fazer simulação dele, por meio de papel quadriculado ou do programa *Word*.⁴ Com a régua do processador de texto medindo 4,25 cm, 4,5 cm ou 4,75 cm (fonte *Times New Roman* tamanho 10), o tradutor teria, aproximadamente⁵, as seguintes relações de caracteres por segundo:

³ "A film or TV programme is a combination of visual images and an audio soundtrack including dialogue. The transformation of the dialogue into written subtitles must be carried out with respect to the relations between these components. As well as a spacial balance between subtitle and image, there must be a precise synchronization of image and subtitle; a procedure which is more than a matter of approximate timing as both systems are semiotically related."

⁴ Esse é o método mais usado atualmente no país.

⁵ "Aproximadamente" quer dizer que o número de caracteres por linha vai depender do caráter usado. Por exemplo, muitas letras "m" vai implicar em menos de 32 caracteres por linha, pois ela ocupa muito espaço, o que não acontece com o "j" e o "i". Por essa razão, a simulação no papel quadriculado só será exata se o software considerar tamanho igual para todas os caracteres.

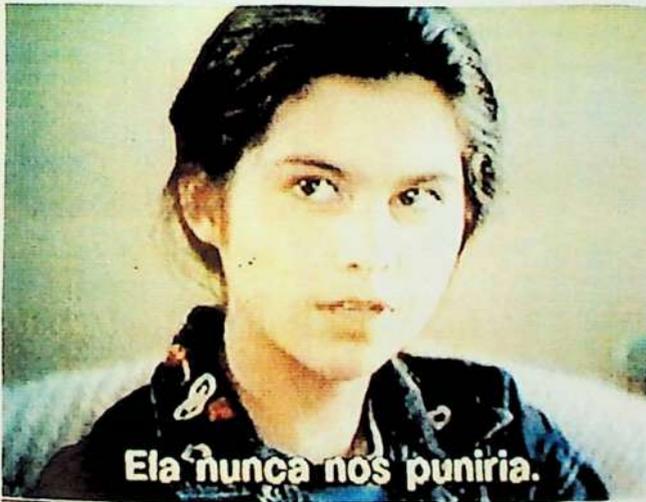


Figura 24: Legendas de "Uma Babá Quase Perfeita"

4.1.2. O VOLUME DE TEXTO: TRADUÇÃO FRAGMENTÁRIA x TRADUÇÃO INTEGRAL

Como a legenda parte do texto oral para o escrito e a fala não necessariamente acompanha a escrita, uma vez que falamos sempre mais do que escrevemos, a tradução na versão legendada além de ser mais reduzida que a dublada (excetuando-se casos como a tradução de *Get out of my way* comentada acima), também é quase sempre menor que o texto original como na tradução de *Don't blame yourself* abaixo. O clichê aparece numa cena em que a babá, a Sra. Doubtfire, agora transformada em apresentadora de programas infantis, responde à carta de uma criança angustiada por se sentir culpada pela separação dos pais:

(5) If they [the parents] don't get back together, **don't blame yourself.**

VL: Se eles [os pais] não voltarem, **não se culpe.**

VD1: Se eles não voltarem, **não culpe a si mesma.**

VD2: Se eles não voltarem, **não deve se culpar.**

Assim, o texto da dublagem tem sempre mais volume do que o legendado. Na dublagem, as restrições de tempo e espaço são menores, já que não trabalha com as mesmas limitações da legendagem. Gottlieb explica porque o texto da legendagem deve ser reduzido:

Devido ao fato de que o tempo de fala na tela, assim como em uma conversação normal, é sempre maior do que o equivalente a 12 caracteres por segundo (cps), faz-se necessária uma redução quantitativa dos diálogos. Por causa das diferenças lexicais e sintáticas de uma língua para outra, essa medida média de redução pode variar, porém, na legendagem para a televisão, o volume de texto normalmente é reduzido em um terço (1998:247).⁶

Gottlieb chega até a fazer uma apologia dessa redução, dando razões para a necessidade de concisão no texto legendado, afirmando que grande parte

⁶ "Given that the speech tempo on the screen, as in normal conversation, is usually higher than the equivalent of 12 cps [characters per second], a quantitative dialogue reduction is necessary. Due to lexical and syntactic differences between languages, this average measure of reduction may vary, but in television subtitling the text volume is typically reduced by one third".

das informações contidas no original é redundante. Essa redundância tanto pode ser interssemiótica, quanto intrassemiótica:

- (a) a redundância interssemiótica permite que o telespectador suplemente o conteúdo semiótico das legendas com informações vindas de outros canais audiovisuais, tais como a imagem e os aspectos prosódicos do diálogo.
- (b) com a redundância intrassemiótica no diálogo, especialmente na fala espontânea, não apenas o conteúdo informativo mas também o estilo verbal ganham com a redução nas legendas. Mesmo a fala não-espontânea, incluindo a narração baseada em um roteiro, pode conter tanta redundância que uma leve condensação pode melhorar e não prejudicar a eficácia da mensagem pretendida (1998:247).⁷

Evidentemente que a redundância interssemiótica de que fala o autor relaciona-se à legenda aberta. A legenda fechada, normalmente voltada para deficientes auditivos, preocupa-se com toda a informação dependente do canal acústico, já que suprirá os telespectadores com este tipo de informação. O barulho da campanha, vozes ao fundo, o toque do telefone, um sino badalando etc são de fundamental importância para os deficientes auditivos acompanharem a trama.

Do mesmo modo que o da legenda fechada, o texto a ser dublado deve ir para o estúdio, contendo todas as informações relevantes para que o diretor de dublagem e os dubladores realizem a tarefa de substituição das vozes originais. O texto da dublagem é, sem dúvida, reconstituição do roteiro. É por isso que Paquin (1998) diz que o tradutor para a dublagem pode também ser considerado um roteirista.

A redução do texto legendado pode ser observada abaixo no uso do clichê *That's great* em F5 que não foi traduzido em VL. Em VD, ao contrário, pode-se observar a tradução do clichê e uma tradução integral das falas:

⁷ (a) intersemiotic redundancy, which enables the viewer to supplement the semiotic content of the subtitles with information from other audiovisual channels, notably the image and prosodic features in the dialogue.

(b) intrasemiotic redundancy in the dialogue. Especially with spontaneous speech, not only the informative content but also the verbal style of the speaker are better served with some reduction in the subtitles. Even deliberate speech, may contain so much redundancy that a slight condensation will enhance rather than impair the effectiveness of the intended message."

(6) Susan: I'm also attending a few classes at William and Mary College. But that won't interfere with my duties.

Bárbara: Ooh, that's great! I'm happy for you, really.

VL	VD
<p>Freqüento o Colégio William e Mary.</p> <p>Mas não impedirá minhas obrigações.</p> <p>Fico feliz por você.</p>	<p>-Eu também estudo Ciências Humanas na William and Mary College. Mas isto não irá interferir nos meus deveres.</p> <p>-Puxa, mas que ótimo! Eu fico muito feliz por você.</p>

Além da ausência do clichê na versão legendada, também foi acrescentado um elemento a mais na versão dublada, Susan estuda Ciências Humanas. Possivelmente essa informação veio no roteiro original e foi cortada durante as filmagens. Fato que ocorre com relativa freqüência, sendo assim o tradutor pode colocar alguma informação alheia ao filme, se for guiado apenas pelo *script*, sem levar em conta o contexto do filme (as imagens, os letreiros, o gestual dos personagens etc.). Outra explicação pode ser que a expressão "a few classes" tenha o mesmo número de sílabas tônicas que "Ciências Humanas" e, essa informação extra, não comprometa o resultado final do filme.

Como pôde ser observado nessa seção, a legendação tende sempre a ter menos volume de texto do que a dublagem, que além de ser uma tradução integral, pode ainda acrescentar elementos não inclusos no texto original.

4.1.3. OS ASPECTOS TÉCNICOS ENVOLVIDOS NO PROCESSO

Os detalhes técnicos envolvidos no processo de cada um dos métodos de tradução de textos audiovisuais influenciam o resultado final. Entretanto, é na legendação que esses aspectos exercem influência mais significativa no trabalho do tradutor, por ele ser o responsável pelo resultado final, ao contrário da dublagem, cuja execução fica a cargo do diretor e dos atores. Por esse motivo, a tecnologia presente no processo de legendagem, como o tipo de software usado, influi bastante na atividade do legendista, como vimos na seção sobre o sincronismo.

É certo que a MARCAÇÃO (na dublagem, quando começa e termina a fala de um personagem) é fundamental na colocação da voz no personagem, mas é no estúdio, com os diretores e os dubladores, que esse trabalho se realizará, apesar de o tradutor entregar o roteiro marcado. Em contrapartida, na legendação é o tradutor que, teoricamente, faz a marcação (quando a legenda entra e sai da tela) que vai para a tela.

Porém, como já foi dito anteriormente, a maioria dos legendistas não têm acesso a *softwares* de legendação no Brasil. Por esse motivo, o tradutor faz marcação preliminar como aquela descrita na seção sobre o sincronismo, depois um marcador, que na maioria dos casos não conhece a língua estrangeira, marca a entrada e a saída de cada legenda. Como a marcação do tradutor não foi feita por máquinas, pode ser mudada pelo marcador, comprometendo, assim, a tradução realizada. Na maioria dos países europeus, é o tradutor, com a ajuda de um software, quem desempenha as duas funções.

Outros elementos influentes na legendação são as PAUSAS e os CORTES. Ivarsson aponta esses dois elementos como fundamentais no trabalho

do legendista, pois ao desenvolver 25 aspectos a serem observados na legendação, as pausas e os cortes ocupam duas posições:

14. O tempo de entrada e saída das legendas deve seguir o ritmo da fala do diálogo do filme, levando em consideração as pausas e os cortes.

15. A distribuição lingüística dentro das legendas deve considerar as pausas e os cortes; as legendas devem ajudar a preservar a surpresa ou o suspense e não acabar com eles (1998:158).⁸

Os exemplos 4 e 6 apresentados acima mostram como essa influência acontece. Em 4, o corte de cena (mudança de cena) e a pausa que a personagem Lydia fez para respirar foram fundamentais para a sua fala ter sido dividida em duas e, portanto, ter recebido duas legendas. O mesmo pode-se dizer da fala de Susan no outro exemplo.

Esses dois fatores são essenciais no trabalho do legendista, mas a posse do roteiro do filme ou programa de TV tem importância tanto para a dublagem quanto para a legendação. Como já foi comentado, alguns filmes ainda vêm para tradução sem roteiro.

Mas muitas vezes acontece de os produtores enviarem um roteiro feito antes de o filme ser rodado (pré-produção), sem as modificações sofridas durante as filmagens (pós-produção). Se o tradutor confiar apenas no texto e ignorar as imagens, corre o risco de seu trabalho apresentar uma discrepância entre a sua tradução e o que está sendo dito na tela. Foi o que provavelmente aconteceu na versão dublada do exemplo 6.

Por essa razão, é muito perigoso trabalhar com tradução audiovisual sem levar em conta todos os canais envolvidos nesse tipo de tradução, que são, segundo Gottlieb: "o canal auditório verbal (diálogos, vozes em segundo plano e

⁸ "14. The in- and out- times of subtitles must follow the speech rhythm of the film dialogue, taking cuts and sound bridges into consideration. 15. Language distribution within and over subtitles must consider cuts and sound bridges; the subtitles must underline surprise or suspense and in no way undermine it."

algumas vezes as letras das canções); o canal auditório não-verbal (música, sons naturais, efeitos sonoros); o canal visual verbal (créditos, letreiros e placas presentes na tela); e o canal visual não-verbal (as imagens)" (1999:245).⁹

4.1.4. O PAPEL DOS PROFISSIONAIS ENVOLVIDOS NA TRADUÇÃO AUDIOVISUAL

O papel do tradutor é fundamental na dublagem e na legendação, mas é no segundo que ele assume maior visibilidade. Como vimos no capítulo II, a principal crítica à dublagem relaciona-se à voz dos dubladores, enquanto que na legendação é o trabalho do tradutor o mais visado. A explicação para isso pode ser o fato de a legendação ser mais associada à tradução do que a dublagem pela crítica especializada, pela imprensa e pelo público.

Outro fator preponderante na tradução audiovisual é a visão de tradução dos profissionais envolvidos no processo. Refiro-me à visão não apenas do tradutor, mas do distribuidor, do dono do laboratório e até do público. Para eles, ainda impera a concepção de que a tradução é transposição de significados estáveis, independentes de qualquer contexto. Tanto assim, que até Paquin considera seu trabalho na dublagem mais do que uma tradução, chama-o de "adaptação" e "reescritura" (1998a).

Luyken et al. corroboram essa afirmação. No diagrama em que descrevem o processo de dublagem (vide capítulo II), a tradução e a adaptação figuram como etapas diferentes do processo (1991:69), podendo a adaptação até ser

⁹(a) the verbal auditory channel, including dialogue, background voices, and sometimes lyrics. (b) the non-verbal auditory channel, including music, natural sound and sound effects. (c) the verbal visual channel, including super imposed titles and written signs on the screen. (d) and the non-verbal visual channel: picture composition and flow.

realizada por profissional que não entenda a língua estrangeira, como também disseram Paquin (1998a) e Whitman-Linsen (1992).

Mais adiante no livro, quando discutem os aspectos semânticos da tradução audiovisual (eles preferem a denominação transferência lingüística), Luyken et al. revelam sua concepção de tradução ao questionar se a dublagem e a legendação seriam formas de tradução ("Is Language Transfer a form of translation?). Fazem esse questionamento, dizendo que a dublagem e a legendação diferem muito daquilo que os estudiosos do assunto chamam de "tradução". Citam quatro aspectos que colocam em dúvida o "status" de tradução dos dois métodos de tradução audiovisual.

O primeiro fator é a definição apresentada por Peter Newmark de que a tradução é a substituição da mensagem original pela mesma mensagem em outra língua. Luyken et al. entende que a mensagem do texto audiovisual é formada por um todo, composto de imagem, som, língua, interpretação dos atores etc. A dublagem e a legendação alteram apenas um componente desse todo, a dublagem, o som e a legendação, o elemento lingüístico. (1991:153-154) Devido a isso, com base nessa definição, a tradução audiovisual não seria uma tradução propriamente dita, porque não altera toda a mensagem do texto, como professa Newmark, mas apenas um elemento desse todo, permanecendo os outros inalterados. Essa é a mesma visão de Paquin (1998a).

O segundo fator relaciona-se bastante com o primeiro e diz que a mensagem do texto audiovisual necessita de alteração, sob pena de não ser entendida pelos espectadores da língua de chegada. Frisa que o tradutor para dublagem e legendação deve sempre "interpretar" o texto, o que só acontece "ocasionalmente" com os outros tipos de tradução.

Para Luyken et al., o terceiro fator que diferencia a tradução audiovisual dos outros tipos é consequência do segundo. A interpretação que o tradutor deve realizar na transferência lingüística faz com que o texto seja alterado e encurtado, produzindo uma característica do texto audiovisual, é quase sempre menor que o original. Nos outros tipos de tradução não haveria tanta discrepância entre o tamanho do original e da tradução.

O último fator enfatiza a quantidade de edição a ser feita nos textos audiovisuais, levando em conta quais informações devam ser transmitidas aos espectadores. Muitas vezes, algumas informações devem ser adicionadas ou suprimidas para que o filme ou programa de TV sejam apreciados por uma dada audiência (1991:154-156).

Embora faça essas ressalvas, acaba dando a definição do tradutor de textos audiovisuais, aplicável não só a esses tradutores, mas a todos os profissionais da tradução. Em outras palavras, todo tradutor deve possuir as qualidades enumeradas por Luyken et al.:

Todo tradutor deve ter um profundo entendimento das nuances da língua de partida, além de habilidade para escrever na língua de chegada (que geralmente é a língua materna dele/dele) e possuir um detalhado conhecimento da cultura do país ou países onde a língua de partida é falada. Os profissionais da área de transferência lingüística audiovisual, entretanto, devem ter todas essas qualidades e mais empatia com os espectadores da língua de chegada e conhecimento do ambiente audiovisual. O profissional da tradução audiovisual deve ser capaz de discernir que tipo de informação adicional o *telespectador* precisa ou não precisa para apreciar o programa. Na transferência lingüística audiovisual, mais do que na tradução convencional, é necessário avaliar o tipo de conhecimento que se espera que o espectador tenha (1991:155).¹⁰

¹⁰ Original: "Every Translator must have a profound understanding of the nuances of the source language, a good writing skill in the target language (which is usually his or her mother tongue) and a detailed knowledge of the culture of the country or countries in which the source language is spoken. The Language Transfer worker or team, however, must have all of these qualities and, in addition, an empathy with the new audience and an understanding of the audiovisual media. The Language Transfer worker must be able to discern what *television viewers* do or do not require in the way of additional information in order to understand and enjoy the programme. In Language Transfer, more than in conventional translation, there is a need for an accurate appreciation of the knowledge which the audience might be expected to have or not to have."

Apesar de separar os tradutores "convencionais" dos tradutores de textos audiovisuais, a opinião de Luyken et al. e Paquin sobre a tradução coincidem com aquela presente neste trabalho, ou seja, toda tradução e não só a audiovisual, é interpretação, reescritura e criação e não uma simples substituição de mensagens.

Entretanto, essa crença na possibilidade de tradução literal e fiel ao original, muitas vezes, faz com que o tradutor crie expressões na tentativa de manter fidelidade ao texto original e produzir expressões equivalentes na língua de chegada. Existem ocasiões, também, em que essa tradução literal lhe vai ser exigida pelo distribuidor, pelo laboratório, pela crítica (vide o caso de "esqueletos no armário" no capítulo II) e pelo público. Em decorrência disso não é raro ouvir alguém dizer "não sei inglês, mas sei que as legendas estão cheias de erros".

Devido aos aspectos acima descritos e por causa das inúmeras adaptações que os profissionais têm que fazer, alguns dos clichês usados na tradução são diferentes daqueles conhecidos por nós, falantes do português, ou seja, o tradutor, algumas vezes, cria novas expressões. Essa tendência à criação de novas expressões ocorre tanto no texto da dublagem quanto no da legendação. O exemplo abaixo ilustra bem essa questão:

(7) - He was literally killed by drinking.

How tragic!

VL:- Literalmente, a bebida o matou.

- **Que trágico.**¹¹

VD1- Foi literalmente a bebida que o matou.

Que trágico!

VD2- Falando literalmente, foi a bebida que o matou.

Que trágico!

O mais comum nesse tipo de situação seria *Que horror* ou *Que tragédia* e não *Que trágico*, claramente um anglicismo. Como vimos anteriormente, é comum

que uma tradução literal seja cobrada tanto pelo espectador, quanto pelos outros profissionais envolvidos na tradução do filme, o laboratório e a distribuidora. O tradutor não pode justificar suas escolhas, já que não dispõe de rodapés e nem tem contato direto com a distribuidora responsável pelo filme. O produto final pode sair diferente da proposta do tradutor se o dono do filme ou a empresa legendadora não concordarem com sua tradução. O único contato possível entre o tradutor e a distribuidora é feito pelo laboratório encarregado de legendar o filme. Assim, muitas vezes, o tradutor procura a tradução que se aproxima do “literal”, para que não ocorra nenhuma modificação no seu trabalho.

Essa seria a provável explicação para a tradução de VL da fórmula *That would make my day*, dita pela Sra. Doubtfire em F1:

(8) I thought I saw Clint Eastwood. **That would make my day.**

VL: Achei ter visto Clint Eastwood. **la fazer o meu dia.**

VD1: Pensei ter visto Clint Eastwood. **Isto completaria o meu dia.**

VD2: Achei que tinha visto Clint Eastwood. **Isto ia alegrar o meu dia.**

Somente os exemplos da dublagem são comuns nas situações em que fazemos um comentário sobre algo que nos deixa muito contentes. No caso específico, as expressões mais usadas nessa situação, além das usadas em VD1 e VD2, seriam “aí sim eu ganhava o dia” e “aí eu estava realizada”.

Luyken et al. (1991) e Gottlieb (1998b) comentam sobre este tipo de anglicismo nos textos dublados e legendados, respectivamente. Para Luyken et al. (1991:159), os anglicismos, os quais chamam erros de tradução, são comuns nos dois métodos de tradução audiovisual, todavia é na dublagem, principalmente do inglês para o alemão, que eles são mais freqüentes. Foi visto,

¹¹ A pontuação em VL está transcrita do mesmo modo como apareceu na tela. Nesse caso específico, sem o ponto de exclamação.

porém, o risco de se falar em erro nesse tipo de situação (vide o caso de "esqueletos no armário" no capítulo II).

Gottlieb já é mais cauteloso e chama os anglicismos, nas traduções do inglês para o dinamarquês, de "estratégias" tradutórias, portanto mais próximo do conceito de norma de tradução. Esses anglicismos são de três tipos. O primeiro é a total capitulação à língua de partida (muitos xingamentos e jogos de palavras não são traduzidos nos filmes, aparecendo no original nas legendas). O segundo é o uso de empréstimos já bastante aceitos pela comunidade dinamarquesa ("replay" e "slow motion"). O último é o uso de expressões não-naturais em dinamarquês, que se assemelham a construções do inglês (1998b:31). Em outras palavras, Gottlieb detectou o mesmo fenômeno de criação de expressões ocorrido em *That would make my day*, em que VL utilizou uma expressão incomum em português ("fazer o dia") nesse tipo de situação.

Depois dessas informações preliminares sobre as características da Tradução de Textos Audiovisuais, passaremos a verificar as normas utilizadas pelos profissionais da área para traduzir os clichês. Essas normas não são regras ditadas por uma entidade superior, nem decisões tomadas pelo tradutor baseadas apenas na sua própria (vide Capítulo II). As normas são ditadas pelas circunstâncias em que se realiza a tradução. Devido a essas circunstâncias, o tradutor tende a ser influenciado por esse contexto, no caso aqui o ambiente audiovisual, e ter um certo tipo de comportamento no que diz respeito à tradução.

4.2. NORMAS PARA A TRADUÇÃO DOS CLICHÊS

A análise dos mais de 250 clichês gerados na dublagem e na legendação revelou que os tradutores brasileiros de filmes utilizaram cinco normas na tradução dos clichês. A principal norma refere-se à tradução por clichês correspondentes em português, ou seja, foram utilizados clichês que aparecem em situações semelhantes às do inglês, como a tradução de *You're grounded* (F2) por *Vocês estão de castigo*.

Entretanto, apesar desse uso, que não causa nenhuma estranheza ao espectador, pois são expressões ouvidas correntemente, as quatro normas restantes mostram traduções gramaticalmente corretas, mas que não soam naturais para falantes nativos do português. Pawley & Syder (1983) comentam que o falante nativo não esgota todas as possibilidades no que diz respeito às estruturas gramaticais da língua, utilizando apenas uma parte dessas estruturas. Já quem não é nativo tende a utilizar esse repertório total, que traz como resultado estruturas não-naturais e que jamais seriam usadas pelos integrantes daquela comunidade lingüística.

As quatro normas restantes indicam que algumas traduções foram marcadas pela ausência de naturalidade:

1. Foram criadas expressões não-naturais em português e mais próximas do inglês. É o caso do exemplo 8 acima em que *That would make my day* foi traduzido por *fazer o dia* ao invés de *ganhar o dia*, *alegrar o dia* ou *completar o dia*. Entretanto, essas expressões não-naturais podem vir a se tornar clichês através do uso repetitivo, a exemplo do caso de "esqueletos no armário" (capítulo II).

2. Alguns clichês foram traduzidos por expressões que não se constituem em clichê em português, como a tradução de *Go for it* (F2) por "reaja". Essas traduções estão circunscritas ao contexto do filme, ou seja, não se poderia generalizar o seu uso para contextos semelhantes. A ausência de naturalidade se explica pelo fato de que, naquela situação o interlocutor esperaria um clichê. Voltando ao exemplo de F2, para dar coragem a alguém seriam esperadas palavras de ânimo tais como *Vá em frente* ou *Vá à luta*. "Reaja", não é o que personagem esperaria ouvir. Configura-se aqui um exemplo em que ainda prevalece o significado, exigindo reflexão do interlocutor para decodificar a expressão, enquanto ele esperaria, nesse contexto, apenas uma expressão de estímulo, como *Vá em frente* ou *Vá à luta*, já consagradas com essa função.
3. Os palavrões ou frases de baixo calão foram suavizados, ou seja, foram traduzidos por expressões em português que possuem impacto menor do que a expressão em inglês. Um bom exemplo é a tradução de *Shit* (F1) por *Droga*. A falta de naturalidade está no nível do registro, pois embora *Droga* seja natural em outros contextos, no filme se esperaria algo mais forte.
4. Na versão legendada, foram usadas estruturas gramaticais mais comuns na linguagem escrita (uso da ênclise, estruturas gramaticais não-reduzidas, uso exclusivo do pronome de tratamento "você" etc), enquanto na dublagem ocorreu o inverso, ou seja, foram encontradas estruturas gramaticais freqüentes na linguagem oral. As traduções de *Back off* (F1) por *Se manda* na dublagem e por *Para trás* na

legendação são uma boa demonstração desta norma. Novamente temos um caso de falta de naturalidade relacionada ao registro. Essas traduções seriam naturais em contextos mais formais, mas soam estranhas nos diálogos dos filmes.

Resumindo, as cinco normas seriam as seguintes: tradução por clichês correspondentes, cunhagem de expressões não-naturais, tradução por uma expressão não-clichê, suavização de palavrão e uso da linguagem formal ou culta em detrimento da linguagem coloquial. Tendo em mente todos os fatores que influenciam a tradução audiovisual detalhados no primeiro item deste capítulo (sincronismo, volume de texto, aspectos técnicos do processo e concepção de tradução dos profissionais), passarei a tecer considerações a respeito de cada uma dessas normas, dando ênfase aos exemplos tirados dos filmes.

4.2.1. TRADUÇÃO POR CLICHÊ CORRESPONDENTE EM PORTUGUÊS.

Apesar de a cunhagem de expressões não-naturais ter sido um fenômeno observado em todos os filmes do *corpus*, a norma mais utilizada pelos tradutores de textos audiovisuais no Brasil foi o uso de um clichê correspondente em português para traduzir o clichê em inglês. Aproximadamente 143 clichês foram traduzidos seguindo essa norma. Esses podem ser conferidos num quadro sinótico no final deste capítulo e no glossário a ser apresentado no próximo capítulo. Além disso, ao longo da apresentação das outras quatro normas, serão feitas referências a esses clichês em português.

4.2.2. CUNHAGEM DE EXPRESSÕES NÃO-NATURAIS

Reiterando o que foi dito anteriormente, uma análise preliminar de F1, "Uma Babá Quase Perfeita", revelou que os tradutores tenderam a criar novas expressões, que segundo Pawley & Syder (1983) são gramaticais, porém não-naturais. Essas novas locuções em português se aproximavam mais de construções usadas pelos falantes do inglês. No entanto poderão um dia, através do uso repetitivo, vir a se tornar clichês em nossa língua.

Por meio da análise dos outros filmes do *corpus*, foi constatado que essa criação de anglicismos é um fenômeno observável também nessas outras obras, confirmando a hipótese de que este tipo de criação é também uma tendência dentro da tradução audiovisual, além do uso de clichês em português para traduzir os do inglês, sugerindo que as traduções dos filmes representam uma das fontes de inovações na língua portuguesa.

A ênfase dos comentários seguintes não está no que, teoricamente, deveria ter aparecido na tradução, mas naquilo de que o tradutor poderia ter feito uso para manter a naturalidade do seu texto e não causar estranheza ao falante do português. Esses comentários não pretendem ser tão radicais quanto os feitos pelas revistas VEJA e ÉPOCA (vide capítulo II), que consideram um erro esse tipo de comportamento do tradutor. A análise não é prescritiva, baseando-se apenas na descrição do comportamento tradutório para dar sugestões sobre como lidar com tão difícil questão, a tradução dos clichês.

Além de *How Tragic* e *That would make my day* (exemplos 7 e 8, respectivamente) F1 tem mais 12 exemplos de criação de expressões não-naturais: *Charming*; *Don't ask*; *Don't talk to me*; *Don't touch me*; *God bless his*

soul; Here we go; How lovely; Look at this; Look at this place; That's great; That's my kind of guy; Wake up and smell the coffee.

Charming apareceu no diálogo abaixo entre Daniel e Miranda em que esta ironiza a desordem em que ele vive:

- (9) -Oh, Daniel, **charming!**
-Thank you, Miranda.

VL	VD1	VD2
-Oh, Daniel, que charmoso. -Obrigado, Miranda.	-Oh, Daniel, bonito! -Obrigado, Miranda.	-Oh, Daniel, interessante! -Obrigado, Miranda.

Os elogios de VD1 e VD2 são mais usuais em português do que o de VL. *Bonito* e *Interessante* traduzem bem melhor a ironia do clichê do que "Que charmoso". Da mesma maneira, *Que amor* traduz o clichê *It's charming* em F3 bem mais ironicamente do que "Que charmoso". Estas traduções podem ter uma explicação na proximidade fonológica entre os dois itens lexicais em inglês e em português, já que os dicionários bilíngües não registram "charmoso" como equivalente de "charming".

Os tradutores, provavelmente, por todas aquelas limitações detalhadas na primeira seção deste capítulo e, principalmente, por acreditarem que só existe uma tradução para cada palavra ou que algumas expressões devem ser traduzidas segundo algum critério obscuro de equivalência, traduzem quase sempre seguindo o dicionário (não foi o que aconteceu com a tradução de *Charming* comentado acima). É o caso da tradução do clichê abaixo usado em F2 por Louise que fica com raiva de Janet quando ela diz que é proibido fumar na casa dela: *What a charming lady!*

Nos dicionários bilíngües "charming" quase sempre tem como "equivalente" o adjetivo "encantador", por esse motivo VL usou a tradução "literal" "Que mulher encantadora". A frase "Que situação idiota", usada em VD, apesar

de não traduzir "com fidelidade" *What a charming lady* e não ser um clichê, é bastante adequada ao contexto do filme. A única ressalva é que a frase não traz a carga de ironia presente na fala de Louise, como a expressão *Que mulher, hein?*

É estranho que "Que encantador" não tenha sido usado no exemplo 9, como *Nem pergunte*, *Não fale comigo* e *Não toque em mim*/ *Não me toque* foram utilizados para traduzir *Don't ask*, *Don't talk to me* e *Don't touch me*, respectivamente (F1):

(10) Chris diz a Lidia que não foi bem no teste de História e não quer nem falar no assunto:

- What about the History test?
- **Don't ask.**

VL	VD1	VD2
- E o teste de História? - Nem pergunte.	- E aquela prova de História? - Nem fala!	- Como foi a prova de História? - Nem pergunte!

(11) Miranda fica zangada com Daniel por ele tê-la enganado:

- I'm sorry, Miranda.
- **Don't talk to me! Don't touch me!**

- Desculpe, Miranda. - Não fale comigo. Não me toque.	- Me desculpa, Miranda. - Não fale comigo! Não toque em mim!	- Miranda, me desculpe. - Não fale comigo! Não fale comigo!
---	--	---

Nestes casos, a tradução do clichê seguiu literalmente o dicionário, quando seria mais comum se dizer *Nem fala* (como em VD1) e *Não quero conversa/Me deixe em paz* para os exemplos 10 e 11, respectivamente.

A estranheza também pode ser notada nos dois exemplos abaixo, o primeiro de F1 e o segundo de F3, em que os personagens se referem a pessoas já falecidas. Normalmente, ao se usar essa fórmula, o interlocutor imediatamente pergunta sobre quem morreu. Em português, os clichês mais comuns seriam *Que*

Deus o tenha e Que descanse em paz e não alguns dos que apareceram nas traduções:

- (12) A Sra. Doubtfire fala de seu marido que já morreu:
 -As I hold this cold meat, it reminds me of Winston. **God bless his soul.**
 -When did he pass on?

VL	VD1	VD2
Segurando essa carne fria, lembro-me de Winston. - Que Deus o tenha. -Quando ele faleceu?	-Segurando esta carne fria, eu me lembro do Winston. Que ele descanse em paz! -Quando ele ... faleceu?	Quando eu seguro esta carne fria, eu me lembro do Winston. Que Deus abençoe a sua alma! - Quando foi que ele faleceu?

- (13) A namorada de Vic se refere ao marido vivo como se estivesse morto:
 -No, my ex-husband used to like to eat out all the time. **May he rest in peace.**
 -Oh he passed away?
 -Not yet.

VL	VD
Não, meu ex-marido adorava comer fora. Que fique em paz. -Ele morreu? -Ainda não.	-Não, meu ex-marido costumava comer fora muitas vezes. Que descanse em paz! -Ah, ele faleceu? -Ainda não.

É evidente que se alguém dissesse *Que Deus abençoe a sua alma*, levaríamos mais tempo, mas compreenderíamos o que o interlocutor queria dizer. Isto é, tal expressão ainda seria decodificada composicionalmente, podendo, com o uso contínuo, vir a ter a mesma função de *Que Deus o tenha e Que Descanse em paz*. Porém, *Que fique em paz*, não faria com que o interlocutor perguntasse se falávamos de alguém que já morreu, como foi o caso de Vic no exemplo acima.

Ao fazermos um comentário sobre algo que agrada-nos, surpreende-nos ou aborrece-nos, é comum em português ouvirmos as expressões "Que + substantivo" (Que beleza, Que absurdo) ou "Que + adjetivo" (Que bom, Que ótimo, Que lindo, Que ridículo). Como em inglês usa-se com frequência também "This/that is + adjetivo" neste tipo de situação, muitos tradutores usam "isto" ou "isso", produzindo estruturas bem próxima da língua de partida:

(14) A mãe de Annie se irrita com a terapeuta da filha por ela a achar dominadora e diz (F4):
Me? Controlling? **That is ridiculous.**

VL	VD1	VD2
Eu? Dominadora? Isso é ridículo.	Eu? Opressora? Ah, isto é ridículo!	Eu? Dominadora? Isso é muito ridículo!

Já em F5, a tradução da dublagem dessa mesma expressão assemelha-se mais ao português, apesar de *Isso/Isto é ridículo* já ser bastante usado na nossa língua:

(15) Gavin se irrita com Bárbara por ela tentar seduzi-lo:
Stop it! **This is ridiculous!** Button up.

VL	VD
Pare! Isso é ridículo. Abotoe-se!	Pare com isso! Mas que ridículo! Feche o decote!

Além dessas expressões, o uso de "this/that" em inglês é muito comum, pois sempre aparecem como sujeito, já que em inglês uma frase não pode vir sem sujeito, ao contrário de algumas construções do português. O quadro abaixo apresenta exemplos destas traduções, em que aparecem o *isso/isto* semelhante ao inglês, como sujeito e também objeto:

CLICHÊ	ANGLICISMO	SUGESTÃO EM PORTUGUÊS
(16) Look at this (F2) (F4)	Vejam só isso! (VL, F2) Olha só isso! (VD, F2) Olhe isto! (VL, F4) Olha veja isto! (VD, F4)	Olha só! Olha isso aqui! Veja só! Ora, vejam só!
(17) Look at this place (F1)	Olha (pra) essa casa!	Olha só pra essa casa!
(18) I'm sorry to hear that.	Sinto ouvir isso. (VL) Que pena ouvir isso. (VD)	Sinto muito! Que pena!
(19) That's/ This is great (F1) (F2)	Isso é ótimo. (VL, F1 e VL e VD, F2)	Que interessante! (VD1, F1) Que beleza! (VD2, F1) Que ótimo!
(20) That's enough (F3)	Isso já chega. (VD)	Chega! (VL) Já chega!

Figura 25: Anglicismos com *Isto/Isso*

Além de 16 e 17, outro exemplo com o verbo "look" produziu outra tradução estranha:

- (21) Look at you (F3) (F4) Olhe só para você. (VL, F3) Que coisa, hein? (VD2, F4)
 Ora vejam só! (VD1, F4)
 Olha só! (VD, F3 e VL, F4)

As traduções da terceira coluna são clichês em português, mas a da segunda é claramente uma expressão voltada para a língua inglesa.

Outra tradução muito frequente em filmes é a de "lovely" por adorável, como no exemplo abaixo:

(22) Miranda: I'm at 2640. Steiner Street.
 Sra. Doubtfire: Steiner? **How lovely!**

(23) Sra Doubtfire: Dinner is served, madam
 Miranda: **How lovely!**

VL	VD1	VD2
O endereço é dois, seis... -quatro, zero. Rua Steiner. - Steiner? Que adorável.	- Moro na Rua Steiner, 2640. - Steiner? Que ótimo!	- Eu moro no 2640 da Rua Steiner. - Steiner? Oh que adorável!
O jantar está servido, madame. Que bonito.	- O jantar está servido, madame. - Que ótimo.	-O jantar está servido, madame. - Que beleza!

Pelos contextos, as outras três traduções seriam mais naturais em português do que *Que adorável*. Apesar da frequência com que aparece em filmes, ainda não se consagrou, ao contrário de algumas das traduções dos exemplos 16 a 20 (*Olhe isto, Vejam só isso, Olhe só para você, Isso é ótimo, Isso já chega*).

Comprovando a frequência dessas expressões não-naturais nas traduções audiovisuais, serão apresentados a seguir os exemplos que apareceram nos outros filmes.

1. Filme 2 – Uma Família Quase Perfeita

EXEMPLO	TRADUÇÃO / SUGESTÃO	EXPRESSÕES NÃO-NATURAIS
(24) TJ, depois do seqüestro dos pais, acorda de bom humor. Lovely, lovely day!	Que dia lindo! Lindo. Lindo dia! (VD)	Que dia adorável! (VL)
(25) Grover diz a Matt que trancou seus pais no porão e mostra-se assustado com isso: Something came over me. You know, I had to do it"	Não sei o que deu em mim. Tiver de fazer isso. (VL)	Alguma coisa me dominou. É como se eu tivesse que fazer. (VD)
(26) Grover pede que aos pais se aprontem para o reinício da terapia de grupo: Let's get down to business.	Vamos ao que importa. ¹² Vamos ao que interessa.	Vamos voltar aos negócios (VL). Vamos voltar ao trabalho (VD).

Figura 26: Criação de Expressões Não-Naturais I

¹² Essa é uma sugestão do dicionário de Schmidt & Hainfelder para a tradução do clichê em português.

2. Filme 3 – Bye, Bye Love – Os Descasados/ Três Pais Solteiros

EXEMPLO	TRADUÇÃO / SUGESTÃO	EXPRESSÕES NÃO-NATURAIS
(27) O Dr. Townsend tenta consolar Jack que está sofrendo por causa do divórcio: I feel your pain Jack. I feel it and I understand it. That's my job.	Eu compreendo a sua dor, Jack. Pode crer. Eu entendo porque é o meu trabalho. (VD)	Sinto e entendo. Este é meu trabalho. (VL) Sinto sua dor Jack.
(28) O gerente do McDonald's briga com o funcionário que chegou atrasado mais uma vez: Max, what am going to do with you?	O que é que deu em você, hein? (VD) O que é que eu faço com você?	O que vou fazer com você? (VL)
(29) Vic diz a Donny que ele deveria sair com alguém também: -Now you should think about dating again too. It might be time.	Você devia começar a pensar em sair. Já está na hora. (VD) Não é sem tempo/Já não é sem tempo. (Schmidt & Hainfelder)	Devia pensar em sair de novo. Já era hora. (VL)
(30) Claire faz um elogio ao ex-marido e esse retribui da mesma forma: - You look good. - You look good too, Claire. You look fabulous.	Você está bonito. (VL) - Você tá ótimo! - Você também tá ótima. (VD)	Você também. Está fabulosa. (VL) Fabulosa. (VD)
(31) Dave se orgulha da filha Michelle porque ela está jogando muito bem: That's my girl!	Dá-lhe, garota! (VD)	É a minha garota. (VL)
(32) Emma agradece à mãe e ao padastro pela festa de formatura: Thank you guys. You are the best!	Vocês são o máximo. (VL)	Obrigada. Vocês são os melhores! (VD)
(33) Susan diz a Donny que entende a tristeza dele e a vontade dele de se afastar da festa da filha: I don't blame you.	Tem razão. (VD)	Não o culpo. (VL)
(34) Donny tenta puxar conversa com a filha e lembra os velhos tempos e ela diz: Good old days.	É, bons tempos. (VD)	Nos bons velhos tempos. (VL)
(35) Dave fala sobre a situação difícil do divórcio, diz que chora quando vê um casal feliz se pergunta porque não deu certo com ele: I do the best that I can.	Faço o que posso. Faço o possível.	Faço o melhor possível. (VL) Eu faço o melhor que eu posso. (VD)

Figura 27: Criação de Expressões Não-Naturais II

3. Filme 4 – O Clube das Desquitadas

EXEMPLO	TRADUÇÃO / SUGESTÃO	EXPRESSÕES NÃO-NATURAIS
(36) Elise cumprimenta Annie efusivamente: It's so wonderful to see you.	Que bom ver você! (VD1) (VD2) Bom te ver!	Que maravilha te ver. (VL)
(37) Elise diz que está feliz em rever as amigas: It's so wonderful seeing you again!	É tão bom ver vocês de novo. (VD1)	É maravilhoso ver vocês. (VL) É maravilhoso ver vocês de novo. (VD2)
(38) Elise fica irritada porque as amigas ficaram falando das plásticas que fez: Oh, God I wish I had the courage to give it all up and just let myself go like you. No offense.	Quisera ter coragem de largar mão. ficar relaxada, como vocês. Não levem a mal. (VL)	Ah Deus, Deus, como eu queria ter coragem de desistir de tudo, sabiam?. Não dar a mínima. Largar tudo como vocês fizeram. Sem ofensa. (VD1)
(39) Morty pede para a ex-esposa não fazer escândalo na loja: Don't embarrass me! Don't make a scene.	Não me envergonhe, Não faça escândalo. (VL, VD2)	Não me envergonhe, Não faça cena! (VD1)
(40) Elise fica contente por a mulher no bar gay achá-la a mulher mais bonita do planeta e diz: God bless you!		Deus te abençoe. (VL, VD1, VD2)
(41) O ex-marido de Elise a insulta por ela estar levando os móveis do seu escritório: -I bought you these antiques. -You are the best.	Eu comprei as antiguidades. -Você é demais! (VD1)	-Eu te comprei essas peças. -Você é a melhor. (VL) -Eu comprei essas antiguidades pra você. -Você é a melhor! (VD2)

Figuras 28 e 29: Criação de Expressões Não-Naturais III e IV

4. Filme 5 – A Guerra dos Roses

EXEMPLO	TRADUÇÃO / SUGESTÃO	EXPRESSÕES NÃO-NATURAIS
(42) Oliver finge que acredita quando Bárbara diz que não sabia que podia ter orgasmos múltiplos e diz ironicamente: - Oh, bless you.	Benza Deus! Sei, sei.	Abençoada seja. (VL) -Deus te abençoe. (VD)
(43) Oliver pergunta a Bárbara a pedido de Susan se ela está bem: -Bárbara, Susan's here and wants to know if you're OK. -Never better.	Susan está aqui! Você está bem? Melhor do que nunca. (VL)	-Bárbara, Susan está aqui e quer saber se você está bem. -Nunca estive melhor. (VD)

Os quadros acima, mais precisamente a terceira coluna de cada quadro, mostram que a criação de novas expressões não-naturais acontece tanto nas versões legendadas quanto nas dubladas.

Na legendada, além da relação espaço/tempo/caráter, também o fato de a tradução contar com a presença do original (na trilha sonora) tem bastante influência na criação. Essa co-existência entre original e tradução é fato raro, se considerarmos que, excetuando as não muito freqüentes edições bilingües, o original quase nunca aparece em outros tipos de tradução, impossibilitando o cotejo. A presença do original faz com que o legendista procure sempre buscar a fidelidade, fazendo traduções que se aproximem mais da língua de partida, tentando evitar, assim, críticas do público, da imprensa, dos laboratórios e dos distribuidores.

Já na dublagem, é o sincronismo que faz com que o tradutor crie essas expressões não-naturais, pois como se pode observar no exemplo 38, *Sem ofensa* e *No offense* assemelham-se mais foneticamente do que *Não me levem a mal*.

Outra conclusão importante que se tira dos exemplos acima é baseada na segunda coluna dos quadros. A maioria das sugestões, ou seja, das traduções que segundo minha interpretação se constituiriam em expressões naturais em português, foram tiradas do próprio *corpus*, o que mostra que os tradutores nem sempre criaram estrangeirismos nas suas traduções. Pode-se constatar que poucas vezes utilizei somente minhas observações ou as de dicionários de clichês.

4.2.3. TRADUÇÃO POR UMA EXPRESSÃO NÃO-CLICHÊ

Foram encontrados alguns casos em que foram usados tanto clichês quanto expressões que não se constituem em clichês para a tradução de uma fórmula situacional. O quadro abaixo mostra algumas dessas ocorrências:

CLICHÊ EM INGLÊS	CLICHÊ SITUACIONAL	EXPRESSÃO NÃO-CLICHÊ	OUTRAS SUGESTÕES
(44) Give me five (F1)	Toca aqui (VD2)	Bate(a) aqui (VL, VD1)	Toque aqui
(45) Look who's here (F3)	Olha só quem chegou aí. (VD)	Veja quem está aqui (VL)	Olha só quem chegou
(46) Don't be silly (F3) F5)	Não seja bobo(a) (F5 - VL, VD) Que bobagem (F3 - VL)	Não faz isso não (F3 - VD)	Que é isso? Imagine!
(47) Everything is gonna be fine (F3)	Vai dar tudo certo (VL)	Isso vai dar certo (VD)	Tudo vai dar certo
(48) To make a long story short (F5)	Pra encurtar a história (VD)	Resumindo	-
(49) What the hell is wrong with you? (F5)	Que diabo tá havendo com você? (VD)	O que há com você? (VL)	O que é que há com você?
(50) Let's get festive (F5)	Alegria (VD)	Vamos festejar (VL)	É dia de festa
(51) The gloves are off (F5)	Agora é guerra (VL)	A luta começou (VD)	-
(52) Don't you dare (F1) (F4)	Não ouse (F1- L); Não se atreva (F1-VD1;F4-VL, VD2) ; Nem pense (F1-VD2)	Não faça isso não (F4-VD1)	-
(53) I wish I could (F1) (F4)	Quem me dera (F1-VL,VD1); Bem que eu gostaria (F1- VD2); Quisera eu (F4, VL)	Gostaria de odiar (F4 - VD1); Eu gostaria (F4-VD2)	Antes/Oxalá pudesse (Schimidt) Ah se eu pudesse!

Figura 30: Tradução por Expressões Não-Clichês

O exemplo 53 é interessante, por mostrar que além de ser uma expressão não-clichê, a tradução em português jamais poderia figurar num dicionário como sinônimo daquele clichê nem poderia vir a ser candidata a tornar-se um clichê, por ser uma expressão que não poderia aparecer em diferentes contextos, sendo bem específica daquela situação. Em outras palavras, ao dizer *Gostaria de odiar* ou *Eu gostaria*, Brenda está fazendo pouco caso do desespero do marido e as expressões estão circunscritas ao contexto. Situação diferente de *Quem me dera*, *Bem que eu gostaria* e *Quisera eu*, já transformadas em clichê.

No exemplo 46 foram encontradas duas ocorrências de *Don't be silly* (F3 e F5), mas é somente em F3 que se pode notar o mesmo fenômeno observado em *Gostaria de odiar* e *Eu gostaria* mencionado no parágrafo anterior. No filme, Dave tenta fazer com que Heidi não se sinta mal por ter chegado na casa dele, enquanto ele jantava com a namorada e os filhos. Ele diz a ela: *Don't be silly*. A versão dublada preferiu se guiar pelo movimento dos lábios e responder à indagação de Heidi se não seria melhor se ela fosse embora, ao que Dave respondeu *Não faz isso não*. A versão legendada preferiu usar um clichê em português (*Que bobagem*). Entretanto, mesmo não tendo usado um clichê, a tradução de VD (*Não faz isso não*) adequou-se ao contexto do filme.

No exemplo 52, como o *Don't you dare* de F4 (Brenda tenta impedir seu tio mafioso de matar o ex-marido, dizendo que ela deve resolver a questão e mais ninguém) não se constitui numa ameaça e sim em impedir que alguém cumpra essa ameaça, o *Não faça isso não*, adequou-se mais ao contexto do que o clichê *Não se atreva*. Em F1, como Miranda realmente ameaça Daniel (Miranda se irrita com Daniel porque ele sempre figura como "bom moço" para as crianças, enquanto ela aparece como "megera"), os três clichês usados (vide quadro) são perfeitamente adequados nesse contexto, o que não aconteceria com *Não faça isso não*, bem específico de F4.

Esse mesmo fenômeno pode ser observado nos exemplos abaixo, em que a decisão do tradutor pode ter sido influenciada pelas limitações da tradução audiovisual, mais precisamente o sincronismo entre texto e movimento labial na dublagem e a relação tempo/caráter na legendação:

(54) Daniel fica desanimado por não ficar parecido com uma mulher.
It's not working. I need to go older

VL

VD1

VD2

Não está dando certo. Preciso ficar mais velha.	Não tá lá ainda. Tem que ser mais velha.	Não vai dar certo. Eu tenho que ficar mais velha
---	--	--

Nesse caso, não se pode dizer que houve influência da sincronia em VD1 porque VD2 usou o clichê. O comentário que pode ser feito é que o tradutor da primeira versão dublada optou pelo uso de uma expressão que não tem nenhuma relação com o clichê, porque a substituição dos diálogos originais pelo texto na língua de chegada lhe garante mais liberdade para fazer esse tipo de mudança no roteiro. Na legendação, em virtude da presença do original, esse tipo de mudança não passaria despercebido por nenhum dos agentes envolvidos na tradução do filme, inclusive o telespectador.

A mesma coisa aconteceu com *We'll see* (F2) em que a ameaça do original foi trocada por um insulto na versão dublada:

(55) O pai de TJ (Donald) ameaça responsabilizar Ned por tudo o que está acontecendo, dizendo que não vai ser punido porque o casamento de Ned acabou:

-I am not being punished because your marriage is falling apart, buddy. You'll be personally responsible for this.

-It sounds like a kind of threat"

-If that's what you think"

-Dad, could you come up here for a second?" (Stacy interrompe o diálogo de Ned e Donald))

-Go ahead". (Donald diz para Ned ir atender o chamado da filha)

-**We'll see.**" (Donald diz baixinho depois que Ned se afasta)

VL

VD

Não vou ser punido porque seu casamento acabou, companheiro.	-Ninguém vai me castigar porque dois idiotas estão acabando seu casamento. Eu considero você pessoalmente responsável.
Vou responsabilizar você pessoalmente por isso.	-Isso está parecendo uma ameaça.
- Está parecendo uma ameaça.	-Bem, É o que você acha. ...
- Pense o que quiser	-Pai, pode vir aqui um minuto?
-Pai, pode vir até aqui?	-Vai, vai lá ... covarde!
- Vá	
Veremos	

Como o *We'll see* é quase inaudível, o insulto deu o mesmo tom da ameaça na versão dublada.

Na legendação, no entanto, como o original está presente junto com a tradução, esse tipo de criatividade pode, às vezes, comprometer o bom entendimento do filme, como na tradução do clichê *You've done a great job* (F2). Na cena, Ned conforta a esposa Janet que se sente culpada pelo comportamento dos filhos. O clichê é dito pelo marido para encorajá-la. Ao trocar a segunda pessoa do singular pela primeira do plural, o legendista alterou bastante o tema da conversa, fazendo com que as imagens destoassem do texto, o que não aconteceu na dublagem em que, apesar de ter sido usada uma expressão totalmente diferente do original, a tradução adequou-se ao contexto:

VL

VD

(56) Fizemos as coisas certas.	Você foi uma ótima mãe.
--------------------------------	-------------------------

Esse tipo de modificação acontece com freqüência na dublagem, mas mudanças também podem ocorrer na legendação. A VL de *What's wrong with that* (F2) mostra isso. Ao invés da tradução por um clichê (*O que há de errado nisso?*, *O que é que tem nisso?*, *Qual o problema?*), o legendista optou por uma expressão que se ajustasse à cena:

(57) TJ fica zangado com Grover, quando ele diz que Matt está bajulando TJ. Então TJ pega Grover pelo colarinho e diz:

What's wrong with that?

VL

VD

O que está acontecendo?	E daí? Tem algum mal nisso?
-------------------------	-----------------------------

Nesse caso, os clichês foram preteridos por uma frase que se adequa ao contexto, mas que não pode servir de tradução para esse clichê em outras circunstâncias.

Houve casos em que os tradutores poderiam ter usado um clichê, mas não o fizeram, como a tradução da versão legendada do clichê *Go for it* na frase "Feel the fear and *go for it*" (F2). Essa frase Grover ouviu de uma psicóloga que estava divulgando seu livro na TV e Grover a repetiu várias vezes durante o filme. Nos dois segundos que duram a fala, o tradutor poderia ter usado o clichê em português (*Vá à luta* ou *Vá em frente*). No entanto, optou uma expressão não-clichê: "Sinta o medo e reaja" ao invés de "Tenha (Sinta) medo e *vá à luta*" ou "Tenha (Sinta) medo e *vá em frente*". A primeira tradução apareceu na versão dublada, só que na 3ª pessoa do plural ("Tenham medo e *vão à luta*").

Porém, na tradução de *You wish* em F5 o tradutor não teve escolha. Não fez uso do clichê em português, porque as limitações da tradução audiovisual não o permitiram:

(58) Oliver fica chateado quando Bárbara pede o divórcio, ele provoca a mulher que responde irritada:

- Is there somebody else? Another man? (Oliver)
- No (Bárbara)
- Another woman? (Oliver)
- You wish.** (Bárbara)

VL

VD

Existe alguém?	Há outra pessoa? Outro homem?
Outro homem? [O "no" não foi traduzido ¹³]	-Não.
-Uma mulher?	-Uma mulher?
- Não é isso.	- Nada disso!

¹³ Normalmente as palavras ou expressões em inglês ("No", "Yes", "Hi", "Hello", etc.), bastante conhecidas do público, não são traduzidas

Esse clichê em inglês é assim definido por Spears (1992) "Don't you wish that what you have just said was true?" (Você não gostaria que o que acabou de dizer fosse verdade?). Em outras palavras, ao dizer *You wish* o falante está dando uma resposta irada ao seu interlocutor por tê-lo deixado irritado. Em português seria algo mais ou menos assim: *Bem que você gostaria* ou *Você bem que gostaria*.

Nenhuma das duas traduções poderia ser usada nem em VL nem em VD. No primeiro caso, porque tomaria muito mais que o segundo de duração das duas últimas falas de Oliver e Bárbara. Em VD, prejudicaria bastante o sincronismo, pois por haver muita fala para pouco movimento labial, o texto seria ouvido com o personagem de boca fechada.

4.2.4. SUAVIZAÇÃO DE PALAVRAS DE BAIXO CALÃO

Essa parece ser tendência marcante dentro da tradução de textos audiovisuais no Brasil. É o que afirmou Eloisa Costa numa palestra sobre legendação para o cinema no VII Encontro de Tradutores e I Encontro Internacional de Tradutores. Segundo ela, os palavrões são sempre minimizados nas traduções de filmes, tanto assim que expressões bastante freqüentes em filmes, como *Fuck you*, *Shit* e *Son of a bitch*, são freqüentemente traduzidos por *Vá se danar*, *Droga* e *Filho da mãe*, respectivamente.

Franco (1991:56) em pesquisa com os tradutores constatou que no Brasil, principalmente na dublagem, as expressões de baixo calão tendem a ser suavizadas devido à censura, tanto do distribuidor quanto do público. Na legendação, algumas vezes isto não acontece. Essa tradução minimizada faz com que se tenha a impressão de que os filmes produzidos no Brasil pareçam

repletos de palavrões, enquanto os estrangeiros figuram como desprovidos desse tipo de vocabulário.

Essa tendência não foi encontrada por Goris em descrição das normas de dublagem na França, já que sua pesquisa revelou que "termos sexuais explícitos" como "bonin'" (a realização do ato sexual) ou "horny" (sexualmente excitado) são traduzidos para o francês para *en train de bourrer* e *le feu au cul* (1993:174).

As palavras obscenas e grosseiras não foram muito freqüentes nos filmes aqui analisados, já que são filmes considerados leves para determinada faixa etária (excetuando F5), assim como também para serem assistidos por toda a família. Em F2 não apareceu nenhum exemplo dessas palavras. O campeão de ocorrências, evidentemente, foi F5 devido à temática agressiva, pois a guerra entre o casal Rose produziu várias expressões obscenas e violentas.

Em F1, Daniel se retira zangado da sessão de dublagem, porque o diretor não deixou que ele mudasse um trecho do roteiro e diz: "Well, in the words of Porky Piggy. *Pi Pi Pi.....is o....off*, Lou". A fórmula teve as seguintes traduções:

VL	VD1	VD2
(59) Bem, nas palavras do porco Piggy. Vá vá vá ... vá vá... vá se danar, Lou.	Bom, nas palavras do gaguinho. Vá Vá Vá to tomar banho.	Como diria o gaguinho, <i>da da dane-se</i> , Lou

As traduções acima mostram a suavização de *Piss off* e também os esforços dos tradutores para levarem a cabo a tarefa em VL e em VD. Seria esperado que Daniel usasse um xingamento mais mais ofensivo, pela sua profunda irritação contra o diretor de dublagem.

Dane-se também foi a tradução usada em F4 para traduzir uma expressão de uso semelhante a *Piss off*, *Screw the world*. No filme, a terapeuta de Annie a

faz repetir várias vezes as seguintes frases: "Work from love. Grow from love. Screw the world". Nas três versões (as duas dubladas e a legendada), a fórmula foi traduzida por *Dane-se o mundo*.

Filho da mãe, ao invés de *Filho da puta*, foi a tradução para *Son of a bitch* em F3. *Droga* também foi a tradução de *Shit* em quase todas as versões dubladas de F1, F3 e F5. Em F3, ainda apareceu uma expressão bem mais suave do que *Droga*, *Que coisa*. Corroborando Franco, que diz que essa minimização do palavrão é mais freqüente nas versões dubladas (1991:56), *Merda*, uma tradução não suavizada de *shit*, apareceu apenas nas versões legendadas de F1 e F5.

Finalizando esta seção, vejamos a tradução de alguns dos impropérios que os personagens Bárbara e Oliver trocaram entre si em F5:

Xingamento	VL	VD
(60) Fuck face	Droga	Palhaço
(61) Stinking bitch	Vaca fedorenta	Sua desgraçada
(62) Dumb bastard	Babaca imundo	Seu canalha
(63) Filth	Imunda	Piranha
(64) Slut	Piranha	Cadela
(65) Scum	Nojento	Calhorda
(66) Faggot	Viado	Frouxo
(67) Chicken shit	Desgraçada	Vagabunda
(68) God damn you	Maldita	Desgraçada
(69) You are a Jerk	Você é desprezível	Você é idiota

Figura 31: A Suavização do Palavrão em "A Guerra dos Roses"

Os xingamentos usados na dublagem são bem mais comuns em português do que algumas expressões usadas pelos legendistas, tais como *Vaca fedorenta* ou *Babaca imundo* ou mesmo *Imunda*. Entretanto, apesar de minimizados, os

clichês da dublagem ainda são suficientemente fortes para dar o tom exato do clima de belicosidade do casal Rose.

Algumas das expressões usadas na legendação, como as acima mencionadas, são estranhas para nós, falantes do português, visto que não são usuais. Em outras palavras, essas expressões soam artificiais em português quando queremos ofender alguém. Pawley & Syder discutem a criação dessas expressões não-naturais, mas gramaticalmente possíveis, por falantes não nativos:

O problema aqui abordado é o fato de que o falante nativo não esgota todo o poder criativo das regras sintáticas de sua língua. Se isso acontecesse ele não poderia ser considerado falante que exibe o "controle de falante nativo" [grifo nosso] dessa língua. Por que, na realidade, somente uma pequena proporção de todas as sentenças gramaticais de uma língua são usadas pelos falantes nativos, ou seja, somente uma pequena proporção dessas sentenças são prontamente aceitas por falantes nativos como sendo formas comuns e naturais de expressão, em contraste com expressões que são gramaticais na forma, mas consideradas "não-naturais", "estranhas" ou "estrangeirismos" (1983:193)¹⁴.

Essas mesmas observações podem ser extendidas à tradução. O tradutor, cuja língua materna não é a de partida, mas quase sempre a de chegada, costuma criar expressões mais próximas da língua estrangeira, produzindo, algumas vezes, expressões gramaticais mas que não são naturais para falantes nativos, a exemplo da frase criada pelo Cascão (vide capítulo I), "Que mágico" ou "Fazer o dia", para denominar algo que nos deixa feliz.

Entretanto, isto não quer dizer que jamais serão usadas por nós no futuro. Como vimos no caso de "esqueletos no armário" (vide capítulo II), é muito perigoso dizer que *Vaca Fedorenta*, *Babaca Imundo* ou *Imunda* se constituem em

¹⁴ "The problem we are addressing is that native speakers do not exercise the creative potential of syntactic rules to anything like their full extent, and that, indeed, if they did so they would not be accepted as exhibiting nativelike control of the language. The fact is that only a small proportion of the total set of grammatical sentences are nativelike in form – in the sense of being readily acceptable to nativelike informants as ordinary, natural forms of expression, in contrast to expressions that are grammatical but are judged to be 'unidiomatic', 'odd' or 'foreignisms'."

erros de tradução, porque, apesar de não serem expressões ouvidas habitualmente, um dia podem vir a ser usadas no nosso cotidiano.

4.2.5. USO DA LINGUAGEM FORMAL OU CULTA EM DETRIMENTO DA LINGUAGEM COLOQUIAL

Esta norma aplica-se mais à legendação do que à dublagem. Embora tenham sido encontrados alguns exemplos do uso da linguagem culta também nas versões dubladas, é na legendação que a linguagem formal aparece com mais frequência.

Bamba (1997) tratou da questão entre o oral e o escrito no texto das legendas na sua dissertação de mestrado. Para ele, o oral e o escrito estão intimamente ligados na legendação, porque embora indubitavelmente oral, o diálogo dos filmes partiu de um texto escrito. A linguagem resultante, portanto, é híbrida, na medida em que o roteirista tenta chegar à verossimilhança nos diálogos da produção audiovisual a partir do falar cotidiano. Bamba diz que o legendista também tenta obter essa aproximação da vida real:

A reprodução desta verossimilhança na elaboração do discurso de legendas parece, porém, decorrer fundamentalmente da integração entre os fatos de língua falada e os fatos de língua escrita por um lado, e também dos diferentes tipos de interação entre o próprio texto de legendas e os demais constituintes do texto fílmico por outro lado. [...] Em outras palavras, ao traduzir o "espírito do filme", o tradutor, como um escritor, estaria preocupado em reproduzir ou recriar o tom de espontaneidade e de oralidade que são tão inerentes à fala dos personagens do filme que ele está traduzindo (1997:145 e 146).

A observação sobre a verossimilhança entre os diálogos da vida real e do filme no script é corroborada por Berman, um roteirista de Hollywood. Para ele, afora a caracterização dos personagens, a linguagem dos personagens cuidadosamente escolhido. Ele cita algumas das expressões mais características

da linguagem oral a serem usadas nos diálogos dos filmes para os personagens se parecerem com pessoas de carne e osso:

'Gimme that' ao invés de 'Give me that'.
 'Whattaya say?' ao invés de 'What do you say?'.
 'How ya doing?' ao invés de 'How are you doing?'.
 'I dunno' ao invés de 'I don't know'.
 'Lemme see that' ao invés de 'Let me see that'. (Berman, 1997:57)

Além da linguagem dos personagens, Berman também trata da importância dos clichês estudados aqui, os da emoção. Segundo sua opinião, eles são essenciais dentro dos melodramas, pois vão retratar com precisão as atitudes e o estado emocional dos personagens. O autor assim define o papel desses clichês num roteiro:

Que tal combinar outras expressões emocionais, tais como o amor, o humor, o conflito, a raiva, a ira, a piedade, etc. No decorrer de um dia, de quantas maneiras você pode se expressar emocionalmente e em quais circunstâncias? Algumas expressões emocionais podem ser muito sutis, enquanto outras são mais evidentes. Ao desenvolver uma história, você pode utilizar o contraste entre várias expressões emocionais para criar ou aliviar a tensão. Uma briga acirrada pode dar lugar a uma cena de amor ou vice-versa (1997:54).¹⁵

Os dados da pesquisa levaram-me a concluir que os tradutores dos filmes enfocados também têm a preocupação em manter o tom de oralidade na tradução audiovisual, mas, muitas vezes, na legendação esbarram na própria concepção sobre que tipo de texto deve aparecer na legenda, fazendo com que utilizem expressões próprias da linguagem culta, pelo fato de o texto legendado vir em forma de código escrito.

Bamba (1997), no entanto, não confirma essa observação, pois ao analisar alguns filmes traduzidos do francês, concluiu que os legendistas utilizam-se da linguagem coloquial e não da culta nas suas traduções.

¹⁵ "What about combining other emotional expressions, such as love, humor, conflict, anger, outrage, pity, etc.? During the course of a day, how many ways do you express yourself emotionally and what are the circumstances? Some emotional expressions can be very subtle, while others are more striking. In developing your story, you can utilize the contrast between various emotional expressions to create or release tension. A bitter argument can evolve into a tender love scene or vice versa."

Nos filmes do *corpus*, foram encontradas as seguintes evidências de que a língua culta prevaleceu sobre a coloquial, sobretudo no texto da legendação: colocação pronominal enclítica em início de sentença; a não-alternância dos pronomes de tratamento "tu" e "você"; prevalência das formas não-reduzidas do verbo "estar" e da preposição "para"; a partícula expletiva "é que", muito comum na linguagem oral, não aparece nas versões legendadas; os pronomes pessoais do caso reto nunca aparecem como complemento verbal, outra faceta da linguagem coloquial; a primeira pessoa do plural é sempre "nós" e nunca o coloquial "a gente".

1. Colocação pronominal enclítica em início de sentença - os gramáticos Pasquale Cipro Neto e Ulisses Infante mostram a dificuldade em estabelecer regras para a colocação pronominal no português do Brasil, em virtude de a maioria dessas regras seguirem a orientação do português de Portugal. Propõe algumas "orientações básicas" para esse uso, levando em conta o nível de linguagem:

A ênclise pode ser considerada a colocação básica do pronome, pois obedece à seqüência verbo –complemento. Na **língua culta, deve ser observada no início das frases** [grifo nosso] [...] A próclise tende a ocorrer após pronomes relativos, interrogativos e conjunções subordinativas. Também tende a ocorrer nas negações [...] **Em início de frase, a próclise é típica da linguagem coloquial brasileira e é usada na escrita quando se pretende reproduzir a língua falada ...** [grifo nosso] (1998:558)

O quadro abaixo apresenta as ocorrências de colocação pronominal enclítica e proclítica no *corpus*. Ele mostra que o uso da ênclise prevaleceu nas legendas, diferentemente da dublagem que usou a colocação proclítica, típica do linguajar coloquial brasileiro:

EXEMPLO	VL	VD
(70) Alguém tenta roubar a bolsa da Sra Doubtfire. Ela resiste e xinga o ladrão: Back off, asshole. Beat it! (F1)	Para trás, idiota. Suma daqui.	Se manda, otário. Cai fora, cara! (VD1) Dá o fora, imbecil. Se manda! (VD2)
(71) Dave diz a Susan que sente muito pelo fim do casamento e pela situação: I really am sorry. (F3)	Sinto muitíssimo.	Me desculpe, tá?
(72) O Dr. Townsend consola uma de suas ouvintes: Lost? Open up , dear. I'm here for you. (F3)	Perdida? Abra-se , querida. Estou aqui para ajudar.	Será perda? Abra-se comigo. Eu estou aqui.
(73) Emma está na antiga casa em que morava com os pais, está triste e não quer falar com o pai: Go away. You threw me out of the house. Just leave me alone. (F3)	Vá embora! Você me mandou embora. Deixe-me em paz!	Pai, vai embora. Você me expulsou e eu não volto. Agora me deixe em paz.

Figura 32: Colocações Enclíticas e Proclíticas

A legendação, por lidar com códigos diferentes, o oral e o escrito, tende a trabalhar com a norma culta e a evitar estruturas lingüísticas comuns da linguagem oral. Isto não acontece na dublagem, que se utiliza mais da linguagem coloquial, como podemos ver em quase todos os exemplos do quadro, com exceção de 72.

Existe também uma exigência de correção gramatical na legenda por parte dos distribuidores e do público. Devido à dublagem ser menos percebida como tradução, é na legenda que a norma culta aparece com mais freqüência. Podemos notar, continuamente, adaptações do legendista para fugir da forma coloquial, considerada gramaticalmente incorreta, como acontece em 70 e 71. O legendista opta por usar formas gramaticalmente corretas, mesmo que fiquem em desacordo com a personagem, ou seja, sem levar em conta o sincronismo dramático de que falou Paquin (1998). Não é comum ouvir *Deixe-me em paz*

saindo da boca de uma adolescente (exemplo 73). Então, seguindo Pawley and Syder (1983), podemos dizer que a dublagem utiliza uma linguagem natural, enquanto a legendação prefere uma linguagem mais gramatical, porém não-natural e mais distante daquela usada pelos falantes nativos da língua.

Como já foi dito anteriormente, Bamba constatou que os legendistas do francês usam linguagem mais coloquial nas suas traduções. Embora os dados dos filmes analisados aqui tenham me levado a conclusões diferentes no que diz respeito à legendação, concordo plenamente com a observação feita pelo autor sobre a dublagem:

Esta colocação 'coloquial' dos pronomes no texto escrito de legendas demonstra não somente uma tentativa de recriar uma variante lingüística e discursiva do português do Brasil; mas ao nosso ver, ela denuncia, por parte do tradutor, uma tentativa de reprodução do efeito da linguagem oral. [...] Na tradução de filmes para dublagem, por exemplo, toda a versão dublada do diálogo em português do Brasil aparece com a ordem de colocação proclítica (1997:149-150).

Entretanto, a figura 32 indica que a colocação enclítica também pode aparecer nas versões dubladas (vide exemplo 72), porém com muito menos freqüência do que nas versões legendadas.

2. A não-alternância dos pronomes de tratamento "tu" e "você" – quanto a esse item, mais uma vez cheguei a conclusões diferentes das de Bamba. No *corpus* estudado por ele, os tradutores misturam o "tu" com "você" na legendação:

Na realidade, o tradutor-escritor se esforçará para fazer "falar" o texto de legendas como falariam os seus contemporâneos, isto é, com o uso da marcação pronominal de tratamento preferencial com "você", e em alternância com os traços morfológicos do pronome "tu" ... (1997:151)

Vejamos o que aconteceu nos filmes desta pesquisa:

EXEMPLO	VL	VD
(74) A Sra. Doubtfire entra num ônibus e o motorista a cumprimenta efusivamente: MOTORISTA: Well, my lady. It's a pleasure to see you again. SRA DOUBTFIRE: A joy, as always. (F1)	Bem, minha senhora. É um prazer vê-la de novo. Uma alegria, como sempre	- É um grande prazer rever a senhora. - É uma alegria, como sempre. (VD1) Ora minha senhora, é um prazer vê-la novamente. -Uma alegria, como sempre. (VD2)
(75) Miranda briga com Daniel que tenta acalmá-la. MIRANDA: What the hell is going on around here? DANIEL: Don't get mad! (F1)	-Que diabos está acontecendo? -Não fique brava	-Mas o que está acontecendo nesta casa? - Não fica zangada, querida. (VD1) -O que é que está acontecendo por aqui? -Não fica brava, não. (VD2)
(76) Stu diz a Miranda que ficou muito feliz ao revê-la: It was good to see you again. (F1)	Foi bom revê-la.	Bom ver você. (VD1) Foi bom vê-la de novo. (VD2)
(77) TJ briga com o pai por ele estar fingindo um enfarto e diz: Dad, cut it out, all right? Everyone sit down and let get this thing going. (F2)	Pai, pare com isso. Sentem-se todos e vamos continuar.	Ei pai, corta essa. Senta todo mundo e vamos continuar com isso.
(78) Donny consola a filha que chora arrependida de ter criado confusão: Don't talk like that. (F3)	Não fale assim.	Não fala assim.
(79) Walter cumprimenta as garotas na festa: It's nice to see you again. (F3)	É um prazer vê-las de novo.	É um prazer revê-las.
(80) A filha de Donny se irrita com ele por ter falado alto com ela: EMMA: Don't yell at me! DONNY: I'm not yelling at you. (F3)	-Não grite comigo! -Não estou gritando.	-Não grita comigo! -Não estou gritando com você.
(81) A filha de Vic manda que ele vá logo para o seu encontro: Come on, get out of here. (F3)	Dê o fora daqui, vamos.	Dá o fora daqui!
(82) Emma se irrita com o pai por não deixá-la dormir na casa da amiga : Forget it. (F3)	Esqueça.	Esquece, tá?
(83) Bárbara fica desesperada quando Oliver tenta estuprá-la e diz: Stop it! I mean it! Stop it! (F4)	Pare! Falo sério.	Pára! Pára com isso!

Figura 33: A Mistura de Tratamentos (Tu vs. Você)

Se observarmos a coluna da versão legendada, veremos que os legendistas evitam usar o "tu" certamente para não ferir as regras gramaticais.

Por essa razão, VL prefere usar sempre o "você". Os legendistas devem consultar gramáticos mais conservadores do que Pasquale & Ulisses que assim enunciam seu comentário sobre a mistura ou não dos tratamentos:

Na língua culta, não se devem misturar os tratamentos *tu* e *você*, como ocorre com frequência no Brasil, na língua oral cotidiana (1998:287).

A legendação, como vimos no exemplo 70 (figura 32), sempre procura várias alternativas para contornar o problema: em vez de *Se manda*, optou por *Para trás* para evitar a colocação proclítica típica da oralidade. Raramente se encontram na legendação diálogos como o da versão dublada do exemplo 80 (figura 33), em que aparecem nitidamente misturados os tratamentos:

-Não grita comigo! (*tu*)
-Não estou gritando com você.

A legendação usou apenas o "você" (*Não grite comigo*). Outra comprovação de que VL está usando somente o "você", para não misturar com o "tu" são as traduções dos exemplos 73, 75 e 78. A citação sobre os pronomes de tratamento de Pasquale & Ulisses completa-se com um lembrete: na língua culta, "devem-se evitar frases como: *Se você precisar, vou te ajudar*". Ao invés dessa estrutura, "devemos usar frases com tratamento uniforme: *Se você precisar, vou ajudá-lo*. (ou *ajudar você*) ou *Se (tu) precisares, vou te ajudar*".

Nos exemplos acima em VL (e também em algumas traduções da dublagem), por razões de espaço, as traduções com o uso do *você* (*É um prazer ver você de novo*, *Foi bom rever você* e *É um prazer ver vocês de novo*), menos estranhos na linguagem oral, tiveram que ser evitados. Em seu lugar, foram usadas expressões raramente ouvidas no nosso falar cotidiano, embora no exemplo 79, em que um senhor de idade cumprimenta duas adolescentes dizendo *É um prazer vê-las de novo*, tenha sido mantido o sincronismo dramático

e a tradução é aceitável, já que pessoas mais velhas tendem a ser mais formais. Porém, nos outros dois exemplos (74 e 76), essas estruturas formais (*É um prazer vê-la de novo* e *Foi bom revê-la*) não convencem se ditas por um motorista de ônibus e de um homem que está revendo a mulher que namorou há muitos anos. Nesse último exemplo, seria muito comum o emprego de *Bom te ver*.

Essa questão merece ser refletida pelos legendistas, laboratórios e distribuidores, pois a tradução visa a dar entretenimento para o público e não ser um texto que sirva como modelo de um texto escrito convencional. Existem até os que defendem que os "erros" nas legendas deseducam o espectador. O que deve ser observado aqui é a função das legendas no contexto televisivo e no mercado de vídeo. Algumas pessoas podem até acreditar que as legendas podem servir como modelo de escrita, mas, certamente, não é com essa intenção que o público assiste a um filme. Seu interesse é o divertimento e, para que isso aconteça, a naturalidade dos diálogos deve ser mantida.

O que acontece, na verdade, é que em vez de considerar as características do texto legendado (segundo Bamba (1997), trata-se "do oral dentro do escrito"), os profissionais da área preferem somente atentar para o aspecto gramatical do texto das legendas.

3. Prevalência das formas não-reduzidas do verbo "estar" e da preposição "para", além da ausência do uso partícula expletiva "é que" na legendagem - outras características da linguagem oral somente encontradas nas versões dubladas são as reduções gramaticais tanto do verbo "estar" (= tá), como também da preposição "para" (= pra, pro, pras etc) e o uso da partícula expletiva "é que". Nas versões legendadas, essas estruturas típicas da linguagem oral foram evitadas, como mostra o quadro abaixo:

EXEMPLO	VL	VD
(84) Duarto, o amigo de Brenda olha para Elise e a elogia: She looks wonderful! (F4)	Ela está maravilhosa.	Ela está ótima! (VD1)
		Ela tá poderosíssima! (VD2)
(85) Donny fica chateado porque a filha não liga para ele e diz para Dave e Kim: Now look at her! (F3)	Agora, olhem para ela.	E agora, olhem pra ela.
(86) Miranda elogia a arrumação da casa feita pela babá: Look at this place! It looks wonderful! (F1)	Olha essa casa. Está linda.	Olha essa casa. Está maravilhosa! (VD1)
		Nossa, olha pra essa casa. Está um beleza. (VD2)
(87) Emma diz ao pai que sente muito pelo que aconteceu: What's the matter with me, daddy? (F3)	O que há comigo?	O que é que há comigo, hein?

Figura 34: Reduções e Expletivos

Apesar de usar esse tipo de construção tipicamente oral, a dublagem também trabalha com as formas não-reduzidas, como mostra o exemplo 84 acima: *Ela está ótima* (VD1) e *Ela tá poderosíssima*. (VD2)

4. Os pronomes pessoais do caso reto nunca aparecem como complemento verbal, outra faceta da linguagem coloquial - usar os pronomes do caso reto como complemento verbal é outra faceta da linguagem coloquial constante em VD, mas ausente em VL. Eis o que diz a gramática:

Na língua culta formal – falada ou escrita –, esses pronomes não devem ser usados como complementos verbais. Frases como 'Vi ele na rua', 'Encontrei ele na praça', 'Trouxeram eu aqui', comuns na língua oral cotidiana, não são aceitas no padrão formal da língua. Na língua culta, devem ser usados os pronomes oblíquos correspondentes: 'Vi-o na rua', 'Encontrei-a na praça', 'Trouxeram-me até aqui' (Pasquale & Ulisses, 1998:282).

A exemplificação disso é a tradução dos clichês *I'll kill him/them* e *He dies*.

Em F1, temos a confirmação dessa norma, a estrutura formal foi usada na legendação e a coloquial, na dublagem:

	VL	VD
(88) A Sra. Doubtfire está sofrendo muito com os sapatos de salto alto e reclama deles: If I find the misogynist bastards who invented heels, I'll kill them.	Se achar os misóginos que inventaram os saltos, eu mato .	Se eu pegar o desgraçado que inventou o salto alto, eu mato ele!
		Se eu descobrir o desgraçado que inventou o salto, eu mato ele!

Nota-se mais uma vez o esforço do legendista para escapar da estrutura coloquial considerada incorreta e da formal, considerada irreal (*eu o mato*). Porém, algumas vezes até a versão dublada utiliza a língua culta, como no exemplo abaixo, em que um marido ameaça o namorado da ex-mulher (F3):

	VL	VD
(89) Vic faz uma ameaça ao namorado da ex: If he touches Jed again, he dies. Tell him.	Se tocar em Jed de novo, eu o mato . Avise-o.	Diga ao Jerry se ele bater no meu filho outra vez, eu o mato .

Existem casos também em que ambos os métodos de tradução (de filmes) fazem adaptações para fugir tanto de um tipo de linguagem quanto do outro, como na tradução de *I'll kill him* em F3:

	VL	VD
(90) Just tell him if he touches my boy again, I'll kill him.	Diga a ele que se tocar no meu filho de novo, ele morre .	Se bater no Jed de novo, ele morre .

5. A primeira pessoa do plural é sempre "nós" e nunca o coloquial "a gente" - Essa estrutura, como as outras apresentadas nessa seção, só aparece na versão dublada, como no exemplo abaixo:

	VL	VD
(91) Dave paquera a mãe de um colega do filho (Sheila): -I don't see you enough. (Sheila) - We should see each other more. (Dave) (F3)	-Vejo pouco você. - Devíamos nos ver mais.	-Que bom te ver -Eu digo o mesmo. O que é difícil. - A gente devia se ver mais vezes.

Para concluir este capítulo serão apresentados quadros sinóticos dos clichês distribuídos de acordo com uma das cinco normas de tradução descritas,

ou seja, os clichês serão divididos de acordo com a norma segundo a qual foram traduzidos.

Como foram examinadas várias traduções de um mesmo filme, serão apresentadas várias formas diferentes e, conseqüentemente, normas diferentes. A distribuição nos quadros sinóticos se realizou levando em conta a norma mais freqüente utilizada pelos tradutores de filmes. A tradução de *Shit* foi classificada na "Suavização de Palavrão", apesar de não apresentar uma tradução minimizada em VL (*Merda*). Porém, a tradução de outros exemplos do *corpus* vai mostrar que a suavização foi uma norma até mesmo nas versões legendadas, como traduzir *Son of a bitch* por *Filho da mãe*. Os clichês que não forem traduzidos por essa norma virão sublinhados e marcados por um asterisco (*Merda**).

O mesmo acontecerá com todos os outros quadros, ou seja, os clichês que não se enquadrem na norma virão sublinhados e marcados por asterisco:

- na primeira norma virão marcadas as traduções que não se constituem em clichê em português;
- na segunda, as traduções que são naturais em português e não expressões criadas pelo tradutor;
- na terceira, as expressões consideradas clichês em português;
- na quarta, os palavrões não-suavizados;
- na quinta, o que for característico da linguagem oral.

4.3. QUADROS SINÓTICOS DAS NORMAS DE TRADUÇÃO DOS CLICHÊS DE EMOÇÃO

4.3.3. TRADUÇÃO POR UM CLICHÊ EM PORTUGUÊS

FILME 1: UMA BABÁ QUASE PERFEITA (MRS. DOUBTFIRE)	
NORMA: TRADUÇÃO POR CLICHÊ CORRESPONDENTE EM PORTUGUÊS	
1. Don't blame yourself	Não se culpe (VL); Não culpe a si mesma (VD1)
2. Don't fuss with me	Não se meta comigo (VL); Não tente me provocar (VD1)
3. Don't you dare	Não ouse (VL); Não se atreva (VD1); Nem pense (VD2)
4. Everything is gonna be all right	Tudo vai dar certo (VL); Tudo vai acabar dando certo (VD1); Vai acabar dando tudo certo (VD2)
5. Get out of my way	Saia da minha frente (VL); Sai (VD1); Sai da minha frente (VD2)
6. Give me five	Toca aqui (VD2)
7. How awful	Que terrível (VL); Oh que pena (VD1); Que horror (VD2)
8. How wonderful	Que maravilha (VL e VD2); Que gracinha (VD1)
9. I know it's hard	Sei que é duro (VL e VD1); Sei que é difícil (VD1)
10. I love you	Eu te amo (VL); Te amo (VD1); Eu também te amo (VD2)
11. I wish I could	Quem me dera (VL e VD1); Bem que eu gostaria (VD2)
12. It didn't work out	Não deu certo (VL, VD1 e VD2)
13. I'll miss you	Vou sentir saudades (VL e VD2); Vou ter saudades (VD1)
14. I'm glad to hear that	Que bom (VL); Bom saber disto (VD1); Fico feliz em saber (VD2)
15. I'm so sorry	Sinto muito (VL e VD2); Lamento muito (VD1)
16. It's gonna be all right	Vai dar tudo certo (VL); Vai dar certo (VD1); Vai ficar tudo bem (VD2)
17. It's not working	Não está dando certo (VL); Não vai dar certo (VD)
18. It's over	Acabou (VL, VD1 e VD2)
19. It's so hard	É tão difícil (VL e VD2); É tão duro. (VD1)
20. Look at this	Olha isso (VL); Olha só (VD1) e VD2
21. No way	De jeito nenhum (VL e VD2); Nem pensar (VD1)
22. That's so nice	Que gentil (VL); Quanta gentileza (VD1 e VD2)
23. That would be great	Seria jóia (VL); Seria legal (VD1); Seria o máximo (VD2)
24. This is all my fault	A culpa é toda minha (VL e VD1); É tudo culpa minha (VD2)
25. Watch your mouth	Olha como fala (VL, VD1 e VD2)

FILME 2: UMA FAMÍLIA QUASE PERFEITA (HOUSE ARREST)**NORMA: TRADUÇÃO POR CLICHÊ CORRESPONDENTE EM PORTUGUÊS**

1. Don't ever lose that	Nunca deixe isso morrer (VL)
2. Give me a break	Dá um tempo (VL e VD)
3. Go ahead	Vá em frente (VL e VD)
4. Go for it	Vão à luta (VD)
5. I can't stand it	Não suporto isso (VL); Eu detesto isso (VD)
6. I promise it won't be hard	Prometo que não vai doer muito (VL); Prometo que vai ser fácil (VD)
7. I'm not a kid anymore	Não sou mais criança (VL e VD)
8. It's over	Acabou (VL e VD)
9. It was my fault	Foi minha culpa (VL e VD)
10. It worked	Deu certo (VL e VD)
11. I've been through this	Já passei por isso (VL e VD)
12. I've had it	Já chega (VL e VD)
13. She's gonna kill me	Ela vai me matar (VL e VD)
14. Shut up	Cala a boca (VL e VD)
15. That just wasn't funny at all	Não teve graça nenhuma (VL e VD)
16. That's enough	Já chega (VL e VD)
17. That's how it's done	É assim que se faz (VL e VD)
18. That's it!	Já chega (VL e VD)
19. This hurts us more than it hurts you	Isso dói mais em nós do que em vocês (VL e VD)
20. This is not funny	Não tem graça (VL e VD)
21. We are fine	Estamos bem (VL e VD)
22. We'll see	Veremos (VL e VD)
23. What is wrong with you?	O que deu em você (VL) O que é que deu em você (VD)
24. What's wrong with it?	O que há de errado nisso? (VL); O que é que tem <u>isso</u> (as piadas do meu pai)? (VD)
25. What's wrong with that?	Tem algum mal nisso? (VD)
26. You are in very serious trouble	Vocês dois estão encrecados (VL); Vocês dois estão numa bela enrascada (VD)
27. You are so childish	Você é tão infantil (VL e VD)
28. You're going too far	Vocês foram longe demais (VL); Você está indo longe demais (VL)
29. You're grounded	Estão de castigo (VL e VD)

FILME 3: BYE, BYE, LOVE – OS DESCASADOS (BYE, BYE LOVE)**NORMA: TRADUÇÃO POR CLICHÊ CORRESPONDENTE EM PORTUGUÊS**

1. Don't be silly	Que bobagem (VL)
2. Don't get mad	Não fique bravo (VL); Não se zangue comigo (VD)
3. Everything is gonna be fine	Vai dar tudo certo (VL); <u>Isso vai dar certo*</u> (VD)
4. Here we go	Vamos lá (VL e VD)
5. He's so cute	Ele é uma graça (VL); Ele é uma gracinha (VD)
6. I don't care	Não importa (VL); Não quero saber (VD)
7. I don't wanna talk about it	Não quero falar nisso (VL); Não quero falar sobre isso (VD)
8. I know it's not easy	Não é fácil (VL); <u>Eu sei que sua situação não é fácil*</u> (VD)
9. I love you	Eu amo você (VL)
10. I missed you	Senti saudade (VL); Que saudade (VD)
11. I'm so happy to see you	Como estou feliz em ver você (VL); <u>Fico feliz ao ver você*</u> (VD)
12. It could be worse	Podia ser pior (VL e VD)
13. It wasn't you	Não foi culpa sua (VL); Não foi por culpa sua (VD)
14. It's all her fault	<u>Por culpa dela*</u> (VL); É culpa dela (VD)
15. It's none of your business	Não é da sua conta (VL); Não te interessa (VD)
16. Look at this	Vejam que beleza (VL); Olha que beleza (VD)
17. Look how sweet she is	Vejam que amor que ela é (VL); Vejam como ela é linda (VD)
18. Look who's here	Veja quem está aqui (VL); Olha só quem chegou ali (VD)
19. Shut up	Cale a boca (VL); Cale-se (VD)
20. Thank God	Graças a Deus (VL e VD)
21. That's enough	Chega (VL); <u>Isso já chega*</u> (VD)
22. That's good	Que ótimo (VL); Que legal (VD)
23. That's not a problem	Não faz mal (VL); Não tem problema (VD)
24. That's OK	Não faz mal (VL); Tudo bem (VD)
25. That's ridiculous	Que ridículo (VL); Ridículo (VD)
26. This is great	É ótimo (VL)
27. We can't take it anymore	Não aguentamos mais (VL); Eu não vou aguentar mais (VD)
28. What a surprise	Que surpresa (VL e VD)
29. What's the matter with you?	O que há com você (VL); O que deu em você (VD)
30. You were terrific	Esteve ótima (VL); Você foi demais (VD)
31. You're gonna do fine	Vai se dar bem (VL); Vai dar tudo certo (VD)

FILME 4: O CLUBE DAS DESQUITADAS (FIRST WIVES CLUB)
NORMA: TRADUÇÃO POR CLICHÊ CORRESPONDENTE EM PORTUGUÊS

1. Are you kidding?	Está brincando (VL e VD1), Ainda pergunta? (VD2)
2. Big deal	Grande coisa (VL, VD1 e VD2)
3. Don't be childish	Não seja infantil (VL e VD1); Não seja criança (VD2)
4. Don't get mad	Não fiquem zangadas (VL); Não fiquem bravas (VD1); Não fiquem com raiva (VD2)
5. Don't you dare	Não se atreva (VL e VD2)
6. Get real	Cai na real (VL, VD1 e VD2)
7. God bless you	Deus te abençoe. (VL, VD1 e VD2)
8. Here we go	Vamos lá (VL), É isso aí (VD1)
9. I love you	Eu te amo (VL); Te amo (VD2)
10. I'll be fine	Vai dar certo (VL); Eu vou ficar bem (VD1 e VD2)
11. I'm getting sick of this	Estou ficando cheio disto (VL); Eu já estou ficando cheio (VD1); Já estou de saco cheio (VD2).
12. It's all my fault	É minha culpa (VL e VD2); É culpa minha (VD1)
13. It's all over	Acabou (VL, VD1 e VD2)
14. I've had enough	Chega (VL); Pra mim, já chega. (VD1 e VD2)
15. I wish I could	Quisera eu (VL)
16. Look at you	Olha só (VL); Ora vejam só (VD1)
17. No way	Nem pensar (VL); Eu estou fora (VD1); Sem chance (VD2)
18. Oh my God	(Oh) meu Deus (VL, VD1 e VD2)
19. Oh my goodness	(Oh) meu Deus (VL e VD1); Nossa (VD2)
20. Shut up	Cala a boca (VL, VD1 e VD2)
21. Stay calm	Calma (VL, VD1 e VD2)
22. Stop it	Parem (VL, VD1 e VD2)
23. Take it easy	Vai com calma (VL); Calma, Calma (VD1 e VD2)
24. Thank God	Graças a Deus (VL, VD1 e VD2)
25. That is ridiculous	Isso/isto é (muito) ridículo (VL, VD1 e VD2)
26. That's enough	Chega (VL); Já chega (VL, VD1 e VD2)
27. That's it	Chega (VL); Agora chega (VD1); Já chega
28. This isn't working	Não está funcionando (VL), Não está dando certo (VD1 e VD2)
29. What a kick	Que barato, Que prazer (VL), Que beleza, Que surpresa (VD1); É o máximo, Que prazer (VD2)
30. What a nerve	Que audácia (VL e VD2); Que coragem (VD1)
31. What a tragedy!	Que tragédia (VL, VD1 e VD2)
32. What is the matter with you?	O que há com você? (VL); O que você tem? (VD1); Qual o problema com você?
33. What's going on here?	Que há (VL), Mas o que é isso? (VD1); O que está acontecendo? (VD2)
34. What's wrong?	(O) que houve? (VL e VD2); O que é que foi? (VD1)
35. You look great	Você está linda (VL e VD2); Você está ótima (VD1)
36. You're out of your mind	(Você) está louca (VL e VD1); Estão malucos (VD2)

**FILME 5: A GUERRA DOS ROSES (THE WAR OF THE ROSES)
NORMA: TRADUÇÃO POR CLICHÊ CORRESPONDENTE EM PORTUGUÊS**

1. Don't be silly	Não seja boba (VL e VD)
2. Don't bother	Não se incomode (VL); Não se preocupe (VL e VD)
3. Don't get scared	Não se assuste (VL); Não fique preocupada (VD)
4. Go ahead	Vá em frente (VL e VD)
5. God bless you	Deus a/lhe abençoe (VL e VD)
6. Hang in there	Agüenta firme aí (VD)
7. Have a great time	Divirtam-se (VL); Aproveitem bastante (VD)
8. How kind	Que gentileza (VL); Quanta gentileza (VD)
9. I cherish you	Eu adoro você (VL); Eu gosto de você (VD)
10. I don't believe it	(Eu) não acredito (VL e VD)
11. I mean it	Não estou brincando (VL); Eu falo sério (VD)
12. I'm pissed at you	Estou furioso com você (VL)
13. It's a great day	É um grande dia (VL); É um dia lindo (VD1)
14. It's all going to work out	Dará tudo certo (VL); Vai acabar tudo bem (VD)
15. It's fantastic	Fantástico (VL); Está delicioso (VD)
16. Let's get festive	Vamos festejar (VL)
17. Sleep well	Durma(m) bem (VL e VD)
18. Smash my face	Quebre a minha cara (VL); Mete mão na minha cara (VD)
19. Stop it	Páre(a) (VL e VD)
20. Take it easy	Calma (VL e VD)
21. Thank God	Graças a Deus (VD)
22. That's great	Que ótimo (VL)
23. That's shitty	É horrível (VL); Que chato (VD)
24. This is absurd	Isso é um absurdo (VL); Que loucura (VD)
25. This is ridiculous	Isso é ridículo (VL); Mas que ridículo (VD)
26. To make a long story short	Resumindo (VL); Pra encurtar a história (VD)
27. We'll see	Veremos (VL e VD)
28. We're gonna be all right	Vamos sair dessa (VL); Vai dar tudo certo (VD)
29. What's going on here?	O que está havendo? (VL); O que está acontecendo? (VD)
30. What's going on?	O que houve? (VL) O que foi? O que é (VD)
31. What's the matter?	O que foi? (VL); O que houve? (VD)
32. What the hell is wrong with you?	O que há com você? (VL); Que diabo tá havendo com você? (VD)
33. You don't have the guts	Você não tem coragem (VL e VD)
34. You idiot	Idiota (VL); Seu idiota (VD)
35. You look beautiful	Está linda (VL); Você está bonita (VD)
36. You're doing just fine	Tudo bem (VL); Está tudo bem (VD)

Figura 35: Tradução por um Clichê em Português

4.3.2. CRIAÇÃO DE NOVAS EXPRESSÕES

FILME 1: UMA BABÁ QUASE PERFEITA (MRS. DOUBTFIRE)	
NORMA: CRIAÇÃO DE NOVAS EXPRESSÕES	
1. Charming	Que charmoso (VL); <u>Bonito*</u> (VD1); <u>Interessante*</u> (VD2)
2. Don't ask	Nem pergunte (VL); <u>Nem fala*</u> (VD)
3. Don't talk to me	Não fale comigo (VL, VD1 e VD2)
4. Don't touch me	Não me toque (VL); Não toque em mim (VD1); Não fale comigo (VD2)
5. God bless his soul	<u>Que Deus o tenha*</u> (VL); <u>Que ele descanse em paz*</u> (VD1); Que Deus abençoe a sua alma (VD2)
6. Here we go	Lá vamos nós (VL); <u>Vamos lá*</u> (VD2)
7. How lovely	Que adorável (VL e VD2); <u>Que ótimo*</u> (VD1); Que bonito (VL); <u>Que beleza*</u> (VD2)
8. How tragic	Que trágico (VI, VD1, VD2)
9. Look at this place	Olha essa casa (VL, VD1); Olha pra essa casa (VD2)
10. Never lose that	Nunca a perca (VL); Nunca perca isso (VD1 e VD2)
11. That would make my day	la fazer o meu dia (VL); <u>Isto completaria o meu dia*</u> (VD1); <u>Isto ia alegrar o meu dia*</u> (VD2)
12. That's great	Isso é ótimo (VL); <u>Que interessante*</u> (VD1); <u>Que beleza*</u> (VD2)
13. That's my kind of guy	<u>É dos meus*</u> (VL); <u>É do meu tipo de gente</u> (VD1); <u>Você é dos meus*</u> (VD2)
14. Wake up and smell the coffee.	<u>Acorde e caia na real*</u> (VL), <u>Vê se acorda pra vida</u> (VD1), <u>Você tem que acordar e cair na real*</u> (VD2)

FILME 2: UMA FAMÍLIA QUASE PERFEITA (HOUSE ARREST)	
NORMA: CRIAÇÃO DE NOVAS EXPRESSÕES	
1. Don't ever lose that	Nunca perca isso (VD)
2. Hang on a little more	Agüenta mais um pouco (VL); Agüenta só mais um pouquinho (VD)
3. Let's get down to business	Vamos voltar aos negócios (VL); Vamos voltar ao trabalho (VD)
4. Look at this	Vejam só isso (VL), Olha só isso (VD)
5. Lovely day	Que dia adorável (VL); Lindo, lindo dia (VD)
6. Something came over me	<u>Não sei o que deu em mim*</u> (VL); Alguma coisa me dominou (VD)
7. This is great	Isso é ótimo (VL e VD)

FILME 3: BYE, BYE, LOVE – OS DESCASADOS (BYE, BYE LOVE)	
NORMA: CRIAÇÃO DE NOVAS EXPRESSÕES	
1. Good old days	Nos bons velhos tempos (VL); <u>Bons tempos*</u> (VD)
2. I do the best that I can	Faço o melhor possível (VL); <u>Eu faço o melhor que eu posso*</u> (VD)
3. I don't blame you	Não o culpo (VL); <u>Tem razão</u> (VD)
4. I feel your pain	Sinto sua dor (VL); <u>Eu compreendo a sua dor</u> (VD)
5. I'm sorry to hear that	Sinto ouvir isso (VL); Que pena ouvir isso (VD)
6. It might be time	Já era hora (VL); Já era hora (VD)
7. It's charming	<u>Que amor*</u> (VL); Que charmoso (VD)
8. Look at you	Olhe só para você (VL); Olha só* (VD)
9. May he rest in peace	Que fique em paz (VL); <u>Que descanse em paz*</u> (VD)
10. That's enough	<u>Chega*</u> (VL); Isso já chega (VD)
11. That's my girl	<u>É a minha garota</u> (VL); <u>Dá-lhe garota*</u> (VD)
12. What am I going to do with you?	O que vou fazer com você? (VL); <u>O que é que deu em você**</u> (VD)
13. You are the best	<u>Vocês são o máximo*</u> (VL); Vocês são os melhores (VD)
14. You look fabulous	Está fabulosa (VL); Fabulosa (VD)
15. You look good.	Você está bonito (VL); <u>Você está ótimo*</u> (VD)

FILME 4: O CLUBE DAS DESQUITADAS (FIRST WIVES CLUB) NORMA: CRIAÇÃO DE NOVAS EXPRESSÕES	
1. Don't make a scene	<u>Não faça escândalo*</u> (VL e VD2); Não faça cena (VD1)
2. It's so wonderful to see you	Que maravilha te ver (VL); <u>Que bom ver você*</u> (VD1 e VD2)
3. It's wonderful seeing you	É maravilhoso ver vocês (VL); <u>É tão bom ver vocês de novo*</u> (VD1); É maravilhoso ver vocês de novo (VD2)
4. Look at this	Olhe isto (VL); Olha veja isto (VD1); <u>Olha só*</u> (VD2)
5. No offense	<u>Não levem a mal*</u> (VL); Sem ofensa (VD1 e VD2)
6. You are the best	Você é a melhor (VL e VD2); <u>Você é demais*</u> (VD1)

FILME 5: A GUERRA DOS ROSES (THE WAR OF THE ROSES) NORMA: CRIAÇÃO DE NOVAS EXPRESSÕES	
1. Bless you	Abençoada seja (VL); Deus te abençoe* (VD)
2. Dumb bastard	Babaca imundo (VL); <u>Seu canalha*</u> (VD)
3. Filth	Imunda (VL); <u>Cadela*</u> (VD)
4. Never better	<u>Melhor do que nunca*</u> (VL); Nunca estive melhor (VD)
5. You're making me nuts	Você me levou à loucura (VL); <u>Você está me deixando maluca*</u> (VD)

Figura 36: Criação de Novas Expressões

4.3.3. TRADUÇÃO POR UMA EXPRESSÃO NÃO-CLICHÊ

FILME 1: UMA BABÁ QUASE PERFEITA (MRS. DOUBTFIRE) NORMA: TRADUÇÃO POR UMA EXPRESSÃO NÃO-CLICHÊ	
1. Don't blame your self	Não deve se culpar (VD2)
2. Don't fuss with me	Você gostaria de experimentar? (VD2)
3. Give me five	Bata aqui (VL); Bate aqui (VD1)
4. It's not working	Não tá lá ainda (VD2)

FILME 2: UMA FAMÍLIA QUASE PERFEITA (HOUSE ARREST) NORMA: TRADUÇÃO POR UMA EXPRESSÃO NÃO-CLICHÊ	
1. Go for it	Reaja (VL)
2. Sorry isn't good enough	Isso não chega (VL); Desculpa não é o bastante (VD)
3. What a charming lady	Que mulher encantadora (VL); Que situação idiota (VD)
4. What's wrong with that?	O que está acontecendo? (VL)
5. You've done a great job	Fizemos as coisas certas (VL); Você foi uma ótima mãe (VD)

FILME 3: BYE, BYE, LOVE – OS DESCASADOS (BYE, BYE LOVE) NORMA: TRADUÇÃO POR UMA EXPRESSÃO NÃO-CLICHÊ	
1. Do we have to? 2. Don't be silly 3. She'll be OK	É mesmo preciso? (VL); É preciso continuar (VD) Não faz isso não. (VD) Ficará bem (VL); Ela pára (VD)

FILME 4: O CLUBE DAS DESQUITADAS (FIRST WIVES CLUB) NORMA: TRADUÇÃO POR UMA EXPRESSÃO NÃO-CLICHÊ	
1. Be my guest 2. Don't you dare 3. I wish I could	Como queira* (VL); À vontade* (VD1); Pode ir (VD2) Não faça isso (VD2) Gostaria de odiar (VD1); Eu gostaria (VD2)

FILME 5: A GUERRA DOS ROSES (THE WAR OF THE ROSES) NORMA: TRADUÇÃO POR UMA EXPRESSÃO NÃO-CLICHÊ	
1. Let's get festive 2. Thank God 3. The gloves are off 4. To make a long story short 5. You wish	É alegria (VD) Por sorte (VL) Agora é guerra (VL); A luta começou (VD) Pra encurtar a conversa (VD) Não é isso (VL); Nada disso (VD)

Figura 37: Tradução por uma Expressão Não-Clichê

4.3.1. SUAUIZACÃO DE PALAVRÃO

FILME 1: UMA BABÁ QUASE PERFEITA (MRS. DOUBTFIRE) NORMA: SUAUIZACÃO DE PALAVRÃO	
1. Piss off 2. Oh shit	Vá se danar (VL); Vá tomar banho (VD1); Dane-se Droga (VD), <u>Merda*</u> (VL)

FILME 2: UMA FAMÍLIA QUASE PERFEITA (HOUSE ARREST) NORMA: SUAUIZACÃO DE PALAVRÃO	
Nenhuma ocorrência	

FILME 3: BYE, BYE, LOVE – OS DESCASADOS (BYE, BYE LOVE) NORMA: SUAUIZACÃO DE PALAVRÃO	
1. Shit 2. That son of a bitch 3. You little shit	Droga (VD) <u>Merda*</u> (VL) Filho da mãe (VL e VD) Sua idiotazinha (VL)

FILME 4: O CLUBE DAS DESQUITADAS (FIRST WIVES CLUB) NORMA: SUAVIZAÇÃO DE PALAVRÃO	
1. Screw the world	Dane-se o mundo (VL, VD1 e VD2)

FILME 5: A GUERRA DOS ROSES (THE WAR OF THE ROSES) NORMA: SUAVIZAÇÃO DE PALAVRÃO	
1. Chicken Shit	Desgraçada (VL); <u>Vagabunda*</u> (VD)
2. Dumb bastard	Babaca imundo (VL); Seu canalha (VD)
3. Faggot	<u>Viado*</u> (VL); Frouxo (VD)
4. Filth	Imunda (VL); Cadela (VD)
5. Fuck face	Droga (VL), Palhaço (VD)
6. God damn you	Maldita (VL); Desgraçada (VD)
7. I'm pissed at you	Estou furioso com você (VL); Eu tô chateado com você (VD)
8. Oh shit	<u>Merda*</u> (VL); Droga (VD)
9. Scum	Nojento (VL); Calhorda (VD)
10. Slut	Piranha (VL); Cadela (VD)
11. Stinking bitch	Vaca fedorenta (VL); Sua desgraçada (VD)
12. You are a jerk	Você é desprezível (VL); Você é um idiota (VD)

Figura 38: Suavização de Palavrão

4.3.5. LINGUAGEM ORAL vs. LINGUAGEM ESCRITA

FILME 1: UMA BABÁ QUASE PERFEITA (MRS. DOUBTFIRE) NORMA: LINGUAGEM ORAL VS. LINGUAGEM ESCRITA	
1. Back off	<u>Se manda*</u> (VD1)
2. Beat it	<u>Se manda*</u> (VD2)
3. Don't get mad	Não fique brava (VL); <u>Não fica brava*</u> (VD2)
4. I'll kill them	Eu mato (VL); <u>Eu mato ele*</u> (VD1 e VD2)
5. It looks wonderful	Está linda (VL); Está maravilhosa (VD1); Está uma beleza (VD2)
6. It was good to see you again.	Foi bom revê-la (VL); <u>Foi bom ver você*</u> (VD1); Foi bom vê-la de novo (VD2)
7. It's a pleasure to see you again.	É um prazer vê-la de novo (VL); <u>É um prazer rever a senhora*</u> (VD1); É um prazer vê-la novamente (VD2)
8. What the hell is going on?	O que está acontecendo nesta casa? (VD1); <u>O que é que está acontecendo por aqui*?</u> (VD2)

FILME 2: UMA FAMÍLIA QUASE PERFEITA (HOUSE ARREST) NORMA: LINGUAGEM ORAL VS. LINGUAGEM ESCRITA	
1. Cut it out	Pare com isso (VL); <u>Corta essa*</u> (VD)
2. Don't yell at him	Não grite comigo (VL); <u>Não grita comigo*</u> (VD)
3. (Let's just) stop this	Pára com isso (VL); <u>Pára com isso*</u> (VD)
4. Stop it	Pára (VL); <u>Pára*</u> (VD)

FILME 3: BYE, BYE, LOVE – OS DESCASADOS (BYE, BYE LOVE)
NORMA: LINGUAGEM ORAL VS. LINGUAGEM ESCRITA

1. Don't talk like that	Não fale assim (VL); <u>Não fala assim*</u> (VD)
2. Don't yell at me	Não grite comigo (VL); <u>Não grita comigo*</u> (VD)
3. Forget it	Esqueça (VL); <u>Esquece*</u> (VD)
4. Get out of here	Dê o fora (VL); <u>Dá o fora*</u> (VD)
5. He dies	Eu o mato (VL e VD)
6. I really am sorry	Sinto muito (VL); <u>Me desculpe*</u> (VD)
7. I'll kill him	Ele morre (VL e VD)
8. It's nice to see you again	É um prazer vê-las de novo (VL); É um prazer revê-las (VD)
9. Leave me alone	Deixe-me em paz (VL); Agora me deixe em paz (VD)
10. Look at her	Olhem para ela (VL); <u>Olhem pra ela*</u> (VD)
11. Look at you	Olhe só para você (VL); <u>Olha só*</u> (VD)
12. Open up	Abra-se (VL e VD)
13. We should see each other more	Devíamos nos ver mais (VL); <u>A gente devia se ver mais vezes*</u> (VD)
14. What's the matter with me?	O que há comigo? (VL); <u>O que é que há comigo*?</u> (VD)
15. You look good	Você está bonito (VL); <u>Você tá ótimo*</u> (VD)

FILME 4: O CLUBE DAS DESQUITADAS (FIRST WIVES CLUB)
NORMA: LINGUAGEM ORAL VS. LINGUAGEM ESCRITA

1. Be cool	<u>Fica calma*</u> (VL); Calma (VD1); Fique fria (VD2)
2. Don't start	<u>Não comece*</u> (VL); Não comece (VD1 e VD2)
3. She looks wonderful	Ela está maravilhosa (VL); Ela está ótima (VD1); <u>Ela tá poderosíssima*</u> (VD2)
4. What's wrong	Que foi? (VL); Qual o problema? (VD1); <u>Que é que foi*?</u> (VD2)

FILME 5: A GUERRA DOS ROSES (THE WAR OF THE ROSES)
NORMA: LINGUAGEM ORAL VS. LINGUAGEM ESCRITA

1. He's mine	Está no papo (VL); <u>Tá no papo*</u> (VD)
2. Let me go	Largue-me (VL); <u>Me solta*</u> (VD)
3. Stop it	Páre (VL); <u>Páre*</u> (VD)

Figura 39: Linguagem Oral vs. Linguagem Escrita

CAPÍTULO V – GLOSSÁRIO DOS CLICHÊS

5.1. A MACROESTRUTURA DO GLOSSÁRIO

A macroestrutura contém os clichês de emoção dos filmes enfocados. O glossário é bilíngüe (inglês-português) e apresenta dois formatos. O primeiro mostra os clichês por categoria da emoção, como aparecem no final do capítulo III. O formato escolhido assemelha-se ao dicionário de Spears, Birner e Kleinedler (1994), que dividiram suas expressões (algumas delas clichês) em tópicos maiores subdivididos em sub-tópicos, tais como "Dar boa noite", incluído dentro do tópico "Assuntos Familiares" (Family Matters):

332 Saying Good Night

Good night

Sleep tight. Don't let the bedbugs bite. (*usually said to a child*)

See you in the morning.

Sweet dreams.

Pleasant dreams.

Sleep well

Night-night. (*usually said to a child*)

Nighty-night. (*usually said to a child*)

O segundo formato traz os clichês pesquisados em ordem alfabética, como aparecem no *corpus*. Por exemplo, *Make one's day* aparece no *corpus* como *That would make my day*, portanto está registrado na letra T e não na M. O formato do verbete virá explicitado na seção seguinte.

5.2. A MICROESTRUTURA DO GLOSSÁRIO

Para apresentar os resultados da pesquisa em forma de glossário, além da macroestrutura, é preciso definir a sua microestrutura. Escolhi a terminologia glossário e não dicionário, porque seu conteúdo é restrito ao *corpus*, embora contenha informações adicionais retiradas de dicionários de clichês. Um dicionário, como o de Rogers (1985), Partridge (1985), Spears (1992) ou

Kirkpatrick (1996), traria informações bem mais completas, tentando definir como se usam não apenas os clichês ou fórmulas de emoção, mas todos os clichês em geral.

Para propor a microestrutura, foram comparadas as microestruturas adotadas pelos lexicógrafos dos dicionários supracitados. Todos eles são monolíngües, porque os dicionários bilíngües de clichês possuem uma microestrutura bastante simples, trazendo apenas um ou mais clichês "equivalentes" em português (Morgan (s/d) e Schimidt & Hainfelder (1992)). Como o objetivo aqui é resumir numa microestrutura todos os aspectos relevantes sobre o clichê, foram os dicionários monolíngües que serviram de modelo para a confecção do glossário.

A microestrutura de um dicionário consiste em todas as informações contidas num artigo ou verbete, ou seja, é o conjunto de informações ordenadas que seguem a entrada; esse conjunto tem uma estrutura constante que responde a um programa e a um código de informação aplicados a qualquer entrada (Rey-Debove, 1971:151). O programa e o código de informação vão depender do tipo de dicionário, porém, uma vez definidos, devem ser mantidos em todos os verbetes. Vilela aponta o programa mínimo para um dicionário de língua ou de significação:

entrada + informação (etimológica, ortográfica, fonética ou gramatical) + definição (ou explicação) + exemplos (ou aplicação da entrada em contextos) (1983:08)

A essa estrutura, podem ser acrescentadas outras informações de acordo com os objetivos do público ao qual se destina o dicionário:

valência + possibilidade de combinação e ocorrência da entrada em combinações fixas + sinônimos e antônimos (Vilela, 1983:08)

Para o dicionário bilíngüe, Haensch (1982:469-470) propõe ainda para a microestrutura a inclusão dos "equivalentes de tradução" (Vide discussão sobre o assunto no capítulo I), além de uma avaliação ou caracterização da unidade léxica em questão (variantes regionais, expressão em desuso etc).

Em suma, segundo os autores mencionados e Barbosa (1994:142), a microestrutura de um dicionário é formada por três "macro-paradigmas" ou "três grandes zonas semântico-sintáticas": PARADIGMA INFORMACIONAL (PI), PARADIGMA DEFINICIONAL (PD) e PARADIGMA PRAGMÁTICO (PP). Os macro-paradigmas subdividem-se em "micro-paradigmas, variáveis em qualidade e quantidade, conforme a natureza da obra lexicográfica, seus objetivos e público-alvo".

Com base nesse referencial teórico-lexicográfico, as microestruturas dos dicionários de clichês foram analisadas, examinando-se os seguintes elementos:

entrada + **PI₁** (abreviatura, categoria, gênero, número, etimologia, conjugação, pronúncia, homônimos, avaliação e caracterização da unidade lexical etc.) + **PD₁** (definição ou explicação) + **PD₂** (equivalentes de tradução) + **PP₁** (exemplos ou aplicação das entradas em contexto) + **PP₂** (possibilidade de combinação e ocorrência em combinações fixas) + **PI₂** (sinônimos, antônimos, parônimos e hipônimos)

As informações de **PI₁** não se adequam a um dicionário desse tipo, já que os verbetes não são compostos de itens lexicais isolados mas de grupos de palavras que formam um todo. Porém, no caso específico do glossário da pesquisa, temos uma informação relevante para o verbete: a categoria da emoção em que a fórmula se encaixa. Por exemplo, o verbete *That would make my day* traz a emoção "alegria" entre parênteses como **PI₁**:

That would make my day. (alegria)

O paradigma definicional 1 (**PD₁**) é a definição ou explicação da entrada. No caso de um dicionário de clichês, no qual o significado de uma expressão foi

substituído pela função, o verbete exibe a função daquela expressão. Em alguns casos, os dicionários preferem dar paráfrases das expressões ou usar clichês sinônimos. Vejamos o PD₁ de alguns dicionários:

Bite the hand that feeds you. Be ungrateful; turn against a benefactor. Dogs do it literally sometimes; people do it figuratively. The expression was in use early in the 18th century ... (Rogers, 1985)

act your age¹. Act naturally – not as if you were younger than in fact you are: adopted, c. 1920, from US, where it had an alternative – **be your age!**, likewise adopted. (Partridge, 1985)

Be my guest. Help yourself; After you. (A polite way of indicating that one should go first, help oneself, or take the last one of something.) (Spears, 1992)

saved by the bell² is an idiom clichê used to indicate that because of the chance intervention of someone or something, one has been saved from some form of difficulty or dangerous situation ... (Kirkpatrick, 1996)

Observa-se em todos a presença da função, da situação ou do contexto em que a fórmula é usada. No primeiro verbete, o clichê é usado para se referir a alguém que traiu a confiança de quem só lhe fez o bem, o correspondente em português seria *Cuspir no prato que comeu*.

O modelo de apresentação da função do clichê que adotarei aqui será o de Kirkpatrick. Entretanto, a frase do início do paradigma ("is a clichê used to" – "é um clichê usado para ...") não será tão explícita como no verbete da lexicógrafa. No glossário, a referida frase virá implicitamente em cada um dos verbetes, só aparecendo o verbo no infinitivo, conforme exemplificação abaixo:

Are you kidding? (ironia) [é um clichê usado para] Indicar que [o falante] ficou irritado ao ouvir o que o interlocutor falou.

Se o verbete possuir mais de uma função, elas virão numeradas:

What a kick. (alegria, uso consagrado) 1. Mostrar-se contente diante de algo agradável.
(ironia) 2. Fingir que está contente, quando na verdade está contrariado.

¹ Essa expressão corresponderia a *Não seja infantil/criança*, segundo Tagnin (1989:68).

² Essa expressão corresponderia a *Salvo pelo gongo*.

Quando a função irônica estiver presente, a expressão "uso consagrado" virá entre parênteses depois do exemplo encontrado no *corpus*. Se o uso consagrado for um exemplo tirado do *corpus*, esse exemplo virá antes da função irônica, como em *What a kick*.

Observando os outros paradigmas que seguem o PD₁, percebe-se que o verbete do glossário vai mudar um pouco a ordem proposta por Barbosa (1994:142), trazendo primeiro os exemplos em inglês (PP₁), seguidos da tradução dos exemplos para dublagem e legendação e sugestões de tradução para esse verbete (PD₂).

Os exemplos serão identificados com a seguinte notação (□), precedendo o exemplo propriamente dito, virá uma explicação da cena em português, na fonte "Arial Narrow" normal, enquanto os exemplos aparecerão em itálico:

You're out of your mind. (raiva) Ficar aborrecido com alguém que o força a fazer o que não quer. □ Morty se irrita com Brenda por ter descoberto suas tramóias. MORTY: *What do you want? Money?* BRENDA: *Every cent.* MORTY: *You're out of your mind!* (F5)

As traduções serão antecidas dos seguintes símbolos: (♦) para a dublagem; (◇) para a legendação. Como os exemplos foram tirados dos diálogos, eles serão separados por uma barra (/). Na legendação, a barra significa legenda diferente; na dublagem, a fala de um personagem. Se a legenda for um diálogo — duas pessoas falando na mesma legenda — o travessão indica os dois falantes. No caso dos filmes, com mais de uma versão dublada, elas serão separadas pelo símbolo (&). O verbete *You're out of your mind* ficaria assim:

◇ *Quer dinheiro? /Cada centavo. -Está louca!* ♦ *O que vocês querem? Dinheiro? /Cada centavo. / Estão malucos! & Você quer o que? Dinheiro? / Cada centavo./ Você está louca!*

Dessa forma, a notação empregada corresponderia à seguinte versão legendada do diálogo:

Quer dinheiro?

-Cada centavo.

-Está louca!

A barra separa as duas legendas e o travessão indica que a segunda legenda forma um diálogo. Na dublagem, as três barras indicam o turno de cada um dos falantes (Morty e Brenda) e o símbolo (&) indica que o clichê em questão teve duas versões dubladas.

Outro fator relevante concernente às traduções diz respeito ao principal aspecto estudado na tese: o fato de algumas traduções não serem naturais para falantes do português. Essas traduções virão sublinhadas:

That would make my day. (alegria) Sentir felicidade diante de um acontecimento. □ A Sra. Doubtfire diz a seus interlocutores que acha que viu Clint Eastwood. Se isso fosse verdade ela ficaria muito feliz. *I thought I saw Clint Eastwood. That would make my day.* (F1) ♦ *Achei ter visto Clint Eastwood. la fazer o meu dia.* ♦ *Pensei ter visto Clint Eastwood. Isto completaria o meu dia.* & *Achei que tinha visto Clint Eastwood. Isto ia alegrar o meu dia.*

As sugestões precedidas pelo símbolo ⇒ e seguidas das notações (D) quando referentes à dublagem e (L), à legendação. Existem casos em que a sugestão só se aplica a um dos métodos de tradução. Quando o mesmo clichê pode ser usado na legendação e na dublagem, as duas notações vêm juntas, como a sugestão para o clichê *You're out of your mind*:

⇒ Perdeu o juízo (D), (L – 30 caracteres)

Sabe-se que a tradução audiovisual é afetada por vários fatores que influenciam o resultado final das traduções, como já foi visto. Cabe ressaltar que as sugestões se aplicam aos filmes estudados e não a todas as ocorrências possíveis do clichê. O glossário apresenta de forma sucinta o resultado de minha pesquisa para facilitar o acesso à discussão realizada neste trabalho, sem a pretensão de ser um guia para tradutores de filmes.

Na legendação, além da notação (L), o clichê virá acompanhado do número de caracteres, seguindo a marcação feita no filme. A sugestão, *Perdeu o juízo*, tem 30 caracteres, porque está inserida na legenda (-Cada centavo/Está louca!), substituindo *Está louca*. A legenda que foi para o ar tem 26 caracteres e a sugestão, 30 caracteres. Por esse motivo, *What a kick* traz duas marcações diferentes:

What a kick. (alegria, uso consagrado) 1. Mostrar-se contente diante de algo bastante agradável. □ Um diretor estreante fica feliz de ter uma atriz como Elise no elenco: *Man, what a kick! Elise Eliot in a Brett Artounian film.* (F4) ◇ *Puxa, que barato. Elise Eliot num filme de Brett Artounian.* ◆ *Pôxa, que beleza! Elise Eliot num filme de Brett Artounian.* & *Pôxa, é o máximo! Elise Eliot num filme de Brett Artounian.*

(ironia) 2. Fingir contentamento quando na verdade está contrariado. (F4) □ O ex-marido cumprimenta Elise quando ela chega no seu escritório: *Elise! What a kick but I'm on the phone ...* ◇ *Elise! Que prazer! Mas estou ocupado.* ◆ *Elise, mas que surpresa! Eu estou no telefone ...* & *Elise, que prazer, mas agora estou ocupado.* ⇒ *Que legal!* (D), (L – 59 e 36 caracteres, respectivamente); *Que ótimo!* (L – 59 e 36 caracteres, respectivamente); *Que maravilha!* (L – 63 e 40 caracteres, respectivamente)

No uso consagrado, a sugestão de tradução *Que legal* tem 59 caracteres, para a legenda "Puxa, *que barato*. Elise Elliot num filme de Brett Artounian" ("Puxa, *que legal*. Elise Elliot num filme de Brett Artounian"). No uso irônico, o clichê tem 36 caracteres para a legenda "Elise! *Que prazer!* Mas estou ocupado" ("Elise! *Que legal!* Mas estou ocupado").

Grande parte das sugestões são de minha autoria. Nos casos em que foram retiradas de dicionários de clichês, incluí a devida referência. Na dublagem, as sugestões que fiz levaram em conta dois critérios: a tradução com o mesmo número de sílabas tônicas do original; a possibilidade do uso de repetições, hesitações e interjeições capazes de tornar o clichê compatível com o movimento dos lábios. Um bom exemplo é a tradução de *Be calm* por *Calma, calma*.

A última notação (\cong), correspondente ao último paradigma (PI_2), remeterá o clichê em questão a outros itens do *corpus* que podem desempenhar função semelhante, ou tenham relação com a entrada, fornecendo informações adicionais sobre a mesma. Ou seja, *That's good* e *This is great* podem ser usados no mesmo contexto:

That's good. (alegria) Ficar contente com o que alguém disse. □ Donny e Dave ficam felizes quando Vic diz que tem um encontro e Donny diz: *That's good! It's terrific you're dating again.* (F3) ◇ *Que ótimo. Que bom que está saindo de novo.* ◆ *Mas que legal! Formidável. Acho legal que você está pronto pra sair de novo.* ⇒ *Que maravilha!* (D), (L - 46 caracteres \cong *This is great! That's great! What a kick.*

This is great. (alegria) Ficar contente com o que alguém disse. □ Grover está contente porque os pais estão participando da terapia de grupo: *This is great. We're talking. Let's continue.* (F2) ◇ *Isso é ótimo. Estamos conversando. Vamos continuar.* ◆ *Isso é ótimo. Estamos conversando. Vamos continuar.* □ Vic fica contente depois que desabafa e começa a participar do programa do Dr. Townsend: *This is great! The coffee is good too.* (F3) ◇ *É ótimo. O café é bom.* ◆ *E o café é ótimo.* ⇒ *Que legal!* (D), (L - 48 e 24 caracteres, respectivamente); *Que ótimo!* (D), (L - 48 caracteres) \cong *That's good! That's great! What a kick.*

Dois verbetes podem não aparecer desempenhando a mesma função nos filmes pesquisados, mas caso tenham forma semelhante, também estarão incluídos nesse paradigma. É o caso de *Never lose that* e *Don't ever lose that*.

Don't ever lose that. (compaixão) Consolar alguém que está triste. □ Louise, Gewnna e Cindy consolam Janet que está triste com a reação de Ned sobre os papéis do divórcio. GWENNA: *I'm sure that it's not over yet.* CINDY: *I knew that you still loved each other when you were fighting over the fuse box. You had so much passion!* LOUISE: *Yes, don't ever lose that, honey, Ok?* (F2) ◇ *Tenho certeza de que ainda não acabou./ Soube que se amavam quando brigaram perto da caixa de força .../ - havia tanta paixão! -Querida, nunca deixe isso morrer.* ◆ *Eu tenho certeza que vocês ainda não acabaram. / Olha querida, dava pra ver o quanto vocês se amam quando brigaram pela caixa de fusíveis. Tinha tanta paixão./ Nunca perca isso, querida, tá bom? ⇒ Não se esqueça disso* (D), (L- 54 caracteres); *Nunca se esqueça disso.* (D), (L-57 caracteres) \cong *Never lose that.*

Never lose that. (amor) Mostrar que admira uma qualidade de alguém. □ A Sra. Doubtfire elogia Natalie pela sua franqueza: *I admire that honesty, Nattie. That's a noble quality. Never lose that.* ◇ *Admiro a honestidade. É uma qualidade nobre, nunca a perca.* ◆ *Eu admiro essa sinceridade, Nattie. É uma nobre qualidade. Nunca perca isso! & Eu admiro a sua honestidade, Natalie. É uma virtude muito nobre. Nunca perca isso! ⇒ Não mude nuncal* (D), (L - 59 caracteres) \cong *Don't ever lose that.*

Em suma, tomando como base o modelo de Barbosa (1994) , o verbete do glossário tem a seguinte estrutura:

entrada em negrito em fonte arial + categoria da emoção em que a fórmula está incluída entre parênteses em fonte arial narrow normal + função do clichê (numeradas se mais de uma) em fonte arial narrow normal + □ exemplo em inglês em itálico (arial narrow) com explicação da cena em arial narrow normal + ◇ legendação em itálico (arial narrow) com a tradução do clichê em negrito + ♦ dublagem em itálico (arial narrow) com a tradução do clichê em negrito + ⇒ sugestões de tradução em negrito: (D), (L – nº de caracteres) + ≅ clichês com função ou forma semelhante em negrito.

Sempre que um dos elementos do clichê puder ser suprimido, virá entre parênteses, como *It's (all) my fault*, que pode ocorrer como *It's my fault* ou *It's all my fault*.

5.3. O GLOSSÁRIO POR EMOÇÃO

5.3.1. ALEGRIA

1. God bless you. (F4)
2. He's mine. (F5)
3. Here we go. (F4)
4. How kind. (F5)
5. How lovely. (F1)
6. How wonderful. (F1)
7. I'm so happy to see you. (F3)
8. It looks wonderful. (F1)
9. It was good to see you again. (F1)
10. It worked. (F2)
11. It's a pleasure to see you again. (F1)
12. It's fantastic. (F5)
13. It's nice to see you again. (F3)
14. It's so wonderful to see/seeing you. (F4)
15. She looks wonderful. (F4)
16. That would be great. (F1) This is great. (F2) (F3) That's great. (F5)

17. That would make my day. (F1)
18. That's good. (F3)
19. That's my kind of guy. (F1)
20. That's so nice. (F1)
21. We are fine. (F2)
22. What a lovely day. (F2)
23. What a kick. (F4)
24. You are the best. (F3)
25. You look great. (F4)

5.3.2. AMOR

1. Have a great time. (F5)
2. He is so cute. (F3)
3. I cherish you. (F5)
4. I love you. (F1) (F3) (F4)
5. I'll miss you. (F1) I missed you. (F3)
6. Look how sweet (she) is. (F3)
7. Never lose that. (F1)
8. Sleep well. (F5)
9. That's my girl. (F3)
10. You look beautiful. (F5)
11. You look fabulous. (F3)
12. You look good. (F3) (F4)
13. You were terrific. (F3)

5.3.3. ANSIEDADE

1. Don't make a scene. (F4)
2. Don't start. (F4)
3. Go ahead. (F2)
4. Here we go. (F1)
5. It's so hard. (F1)
6. Let me go. (F5)

7. Oh shit. (F1)
8. She's gonna kill me. (F2)
9. Something came over me. (F2)
10. Thank god. (F3) (F4) (F5)
11. What's going on here? (F4) (F5) What's going on? (F4)
12. What's wrong? (F4)

5.3.4. COMPAIXÃO

1. Be calm. (F4)
2. Be cool. (F4)
3. Don't be childish. (F4)
4. Don't be silly. (F3) (F5)
5. Don't blame yourself (F1)
6. Don't ever lose that. (F2)
7. Don't get mad (at me). (F1) (F3)
8. Don't get scared. (F5)
9. Don't talk like that. (F3)
10. Everything is gonna be fine. (F3)
11. Everything is gonna/ would be all right. (F1) (F5)
12. Give me five. (F1)
13. Go ahead. (F5)
14. Go for it. (F2)
15. God bless you. (F5)
16. Hang in there. (F5)
17. Hang on a little more. (F2)
18. How awful. (F1)
19. I don't blame you. (F3)
20. I feel your pain. (F3)
21. I know it's hard. (F1)
22. I know it's not easy. (F3)
23. I promise it won't be hard. (Referência a "It won't hurt") (F3)
24. I'm sorry to hear that. (F3)

25. I've been through this. (F2)
26. I'll be fine. (F4)
27. It could be worse. (F3)
28. It might be time. (F3)
29. It wasn't you. (F3)
30. It's all going to work out. (F5)
31. It's gonna be all right (F1) We're gonna be all right. (F5)
32. Let's get festive. (F5)
33. Open up. (F5)
34. She'll be OK. (F3)
35. Stay calm. (F4)
36. Take it easy. (F4) (F5)
37. That's not a problem. (F3)
38. This is a great day. (F5)
39. Wake up and smell the coffee (F1)
40. What a tragedy. (F4)
41. What's the matter? (F5)
42. What's wrong? (F4)
43. You're doing just fine. (F5)
44. You're gonna do fine. (F3)
45. You've done a great job. (F2)

5.3.5. CULPA

1. It's all her fault. (F3)
2. It's my fault. (F3)
3. It was my fault. (F2) (F4)
4. This is all my fault. (F1)

5.3.6. DESGOSTO

1. Do we have to? (F3)
2. Don't ask. (F1)
3. Forget it. (F3)

4. Get real. (F4)
5. God bless his soul. (F1)
6. Good old days. (F3)
7. Here we go. (F3)
8. I do the best (that) I can. (F3)
9. I don't wanna talk about that. (F3)
10. I really am sorry. (F3)
11. I wish I could (F1)
12. I'm not a kid anymore. (F2)
13. I'm so sorry. (F1)
14. It just didn't work out. (F1)
15. It's (all) over. (F1) (F2) (F3) (F4)
16. It's not working. (F1)
17. Let's get down to business. (F2)
18. Shut up. (F2) (F4)
19. Stop it. (F2) (F5)
20. That's OK. (F3)
21. That's shitty. (F5)
22. This isn't working. (F4)
23. We can't take it anymore. (F3)
24. What's the matter with me? (F3)

5.3.7. IRONIA

1. Are you kidding? (F4)
2. Be my guest. (F4)
3. Bless you. (F5)
4. Charming. (F1)
5. Don't bother. (F5)
6. Don't get mad. (F4)
7. Get out of here. (F3)
8. I wish I could. (F4)
9. I'm glad to hear that. (F1)
10. It's charming. (F3)

11. Look who's here (F3)
12. May he rest in peace. (F3)
13. Never better. (F5)
14. No offense. (F4)
15. No way. (F4)
16. Stop it. (F2)
17. That's great. (F1)
18. This hurts (us) more than it hurts you. (F2)
19. To make a long story short. (F5)
20. We should see each other more. (F3)
21. What a (charming lady). (F2)
22. What a kick. (F4)
23. What a surprise. (F3)
24. What's wrong with it? (F2)
25. You are the best. (F4)

5.3.8. RAIVA

1. Back off. (F1)
2. Beat it. (F1)
3. Chicken shit. (F5)
4. Cut it out, all right? (F2)
5. Don't fuss with me. (F1)
6. Don't talk to me. (F1)
7. Don't touch me. (F1)
8. Don't yell at (him/me). (F2) (F3)
9. Don't you dare. (F1) (F4)
10. Dumb bastard. (F5)
11. Faggot. (F5)
12. Filth (F5)
13. Forget it. (F3)
14. Fuck face. (F5)
15. Get out of my way. (F1)

16. Give me a break. (F2)
17. God damn you.
18. I can't stand it. (F2)
19. I don't care. (F3)
20. I mean it. (F5)
21. I'm getting sick of this. (F4)
22. I'm pissed at you. (F5)
23. I've had enough. (F4)
24. I've had it. (F2)
25. If he ... he dies. (F3)
26. If I ... I'll kill him/them. (F1) (F3)
27. It's none of your business. (F3)
28. Leave me alone. (F3)
29. Let's just stop this. (F2) Stop this. (F4)
30. No way. (F1)
31. Piss off. (F1)
32. Screw the world. (F4)
33. Scum. (F5)
34. Shit (F3) Oh shit. (F5)
35. Shut up. (F2) (F3)
36. Slut. (F5)
37. Smash my face. (F5)
38. Sorry isn't good enough. (F2)
39. Stinking bitch. (F5)
40. Stop it. (F5)
41. That just wasn't funny at all. (F2)
42. That son of a bitch. (F3)
43. That's enough. (F2) (F3) (F4)
44. That's it. (F2)
45. That's ridiculous. (F3) (F4) (F5)
46. The gloves are off. (F5)
47. This is not funny. (F2)
48. Watch your mouth. (F1)

49. We'll see about that. (F2)
50. We'll see. (F5)
51. What a nerve. (F4)
52. What am I going to do with you? (F3)
53. What the hell is going on around here? (F1)
54. What the hell is wrong with you? (F5)
55. What's going on? (F5)
56. What's the matter with you? (F3) (F4)
57. What's wrong with that/ you? (F2)
58. You are a jerk. (F5)
59. You are going too far. (F2)
60. You are in very serious trouble. (F2)
61. You are so childish. (F2)
62. You don't have guts. (F5)
63. You idiot. (F5)
64. You little shit. (F3)
65. You wish. (F5)
66. You're grounded. (F2)
67. You're making me nuts. (F5)
68. You're out of your mind. (F4)

5.3.9. SURPRESA

1. I don't believe it. (F5)
2. Look at this place. (F1) Look at this. (F1) (F2) (F3) (F4)
3. Look at you. (F3) (F4)
4. Now look at (her). (F3)
5. Oh my God. (F4)
6. Oh my goodness. (F4)
7. So, that's how it's done. (F2)
8. This is absurd. (F5)

5.4. O GLOSSÁRIO POR ORDEM ALFABÉTICA

Are you kidding? (ironia) Fingir surpresa para mostrar que se irritou com algo dito por alguém. □ Annie se irrita com a pergunta de Brenda sobre a razão de estar retirando os pertences do clube, porque Brenda parecia não lembrar-se da briga violenta que motivou a atitude de Annie: BRENDA: *Why?* ANNIE: **Are you kidding?** (F4) ◇ *Por quê? / Está brincando?* ◆ *Por que? / Está brincando?* & *Por que? / Ainda pergunta?* ⇒ **Tá falando sério?** (D), (L – 17 caracteres).

Back off. (raiva) Ameaçar alguém que tenta agredir o falante. □ Um homem tenta roubar a bolsa da Sra Doubtfire, que resiste e agride verbalmente o ladrão: **Back off, asshole. Beat it!** (F1) ◇ **Para trás, idiota. Suma daqui.** ◆ **Se manda, otário. Cai fora, cara!** & **Dá o fora, imbecil. Se manda!** ⇒ **Sai pra lá!** (D), (L – 21 caracteres); **Foral** (L – 31 caracteres (Schmidt) **Sai pra lá!** ≅ **Beat it.**

Beat it. (raiva) Ameaçar alguém que tenta agredir o falante. □ Um homem tenta roubar a bolsa da Sra Doubtfire, que resiste e agride verbalmente o ladrão: **Back off, asshole. Beat it!** (F1) ◇ **Para trás, idiota. Suma daqui.** ◆ **Se manda, otário. Cai fora, cara!** & **Dá o fora, imbecil Se manda!** ⇒ **Sai pra lá!** (D), (L – 21 caracteres); **Foral** (L – 31 caracteres (Schmidt) **Sai pra lá!** ≅ **Back off**

Be calm. (compaixão) Acalmar alguém nervoso ou ansioso. □ Elise está nervosa com a atitude do marido e é acalmada pelo advogado: *Elise, be cool!* **Be calm!** ELISE: *I am!* (F4) ◇ *-Elise, fica calma. -Eu estou!* ◆ **Calma./ Eu estou!** & **Fique fria! Fica calma! Eu estou!** ⇒ **Se acalme** (D), (L – 27 caracteres) ≅ **Be cool!**; **Stay calm!**; **Take it easy.**

Be cool. (compaixão) Acalmar alguém nervoso ou ansioso. □ Elise está nervosa com a atitude do marido e é acalmada pelo

advogado: *Elise, be cool!* **Be calm!** ELISE: *I am!* (F4) ◇ *-Elise, fica calma. -Eu estou!* ◆ **Calma./ Eu estou!** & **Fique fria! Fica calma! Eu estou!** ⇒ **Se acalme** (D), (L – 27 caracteres) ≅ **Be calm!**; **Stay calm!**; **Take it easy**

Be my guest. (ironia) 1. Irritar alguém, dando-lhe o aval para fazer o que quer, contanto que agüente as conseqüências do seu ato. □ Aaron ameaça Annie e ela o desafia, ironizando sua atitude: AARON: *Look, if you try to take my agency from me, I'll take all my clients with me.* ANNIE: **Be my guest!** (F4) ◇ *Se tirar minha agência /... levo minha clientela.* **-Como queira.** ◆ *Olha, se tentar tirar essa agência de mim, eu saio daqui tudo bem, mas eu levo todos os meus clientes. / À vontade.* & *Olha, se tentar tirar a agência de mim, eu vou embora e levo todos os meus clientes comigo. / Pode ir!* ⇒ **Fique à vontade** (D), **À vontade** (L – 33 caracteres) 2. (uso consagrado, polidez) Indicar que alguém deve ir primeiro, servir-se primeiro ou pegar o último pedaço. (Spears) MARY: *I would just love to have some more, but there is only one piece left.* SALLY: **Be my guest** (Spears)

Big deal. (ironia) 1. Menosprezar alguém ou algo. □ Morton olha os documentos que Brenda e o tio têm contra ele e diz: **Big deal!** (F4) ◇ **Grande coisa.** ◆ **Grande coisa! & Grande coisa!** 2. (uso consagrado) Referir-se a algo muito importante. (Chapman) *Getting good grades is a big deal here.* (Chapman) [Não é clichê]

Bless you. (ironia) 1. Fingir que acredita na ingenuidade do outro. □ Oliver finge que acredita que Bárbara não sabia que podia ter vários orgasmos. OLIVER: *Never, never never apologize for being multiorgasmic.* BÁRBARA: *I honestly didn't know I was.* OLIVER: *Oh, bless you.* (F5) ◇ *Jamais se desculpe por seu orgasmo múltiplo. / Eu não sabia que era capaz. / Abençoada seja.*

◆ *Nunca, nunca peça desculpas por ter múltiplos orgasmos. / Honestamente, eu nem sabia que tinha. / Deus te abençoe!* ⇒ **Que benção!** (D), (L- 11 caracteres) **Benza Deus!** (D), (L- 11 caracteres) ≅ **God bless you.**

2. (uso consagrado) Abençoar alguém. 3. (uso consagrado). Desejar saúde quando alguém espirra.

Charming! (ironia) 1. Enfurecer o interlocutor, fazendo comentários para irritá-lo. □ Miranda chega ao apartamento de Daniel e ironiza a desarrumação, usando um "elogio": MIRANDA: *Oh, Daniel, Charming!* DANIEL: *Thank you, Miranda.* (F1) ◇ *—Oh, Daniel, que charmoso.* -Obrigado, Miranda.

◆ *Oh Daniel, bonito/ Obrigado, Miranda & Oh Daniel, interessante/ Obrigado, Miranda* ⇒ **Que amor!** (D), (R- 41 caracteres) **Que graça** (D), (R - 42 caracteres) ≅ **It's charming.**

2. (uso consagrado) Elogiar alguém ou algo.

Chicken shit. (raiva) Demonstrar irritação insultando alguém. □ Oliver xinga Bárbara: **Chicken shit.** (F5) ◇ **Desgraçada.** ◆ **Vagabunda** ⇒ **Maldita; Piranha; Cadela** (D) (L - 8, 8 e 7 caracteres, respectivamente) ≅ **Stinking bitch; Slut; God damn you.**

Cut it out (raiva) Mostrar que se irritou com a atitude do outro. □ TJ briga com o pai por ele estar simulando um enfarto e diz: *Dad, cut it out, all right? Everyone sit down and let this thing going* (F2) ◇ *Pai, pare com isso. Sentem-se todos e vamos continuar.* ◆ *Ei pai, corta essa. Senta todo mundo e vamos continuar com isso.* ⇒ **Pára com isso.** (D) (L - 53 caracteres)

Don't ask. (desgosto) Mostrar que aquele assunto lhe desagradou. □ Chris diz a Lydia que não foi bem no teste de História: LYDIA: *What about the History test?* CHRIS: **Don't ask.** (F1) ◇ *—E o teste de História? -Nem pergunte.* ◆ *E aquela prova de História? /*

Nem fala! & Como foi a prova de História? / Nem pergunte! ⇒ **Melhor nem falar!** (D); **Nem me fale** (D), (L-37 caracteres); **Vamos mudar de assunto?** (D) **Esquece** (D) (L- 30 caracteres) ≅ **I don't wanna talk about that.**

Don't be childish! (compaixão) Trazer de volta à razão alguém nervoso ou ansioso. □ Aaron tenta fazer com que Annie pare de chorar por ele ter pedido o divórcio: *Annie, don't be childish! You know how you manipulate me!* (F4) ◇ **Não seja infantil!** *Sabe que me manipula!* ◆ *Annie, não seja infantil. Você sabe como me manipula. Annie, não seja criança! & Você sabe que você me manipula.*

Don't be silly. (compaixão) Tranqüilizar alguém que está preocupado com o que pode acontecer a seu interlocutor. □ Dave tenta fazer com que Heidi não se sinta mal porque chegou na casa dele enquanto jantava com a namorada e as crianças: **Don't be silly.** (F3) ◇ **Que bobagem.** ◆ **Não faz isso não** ⇒ **Que é isso!** (D), (L -12 caracteres) **Imagine!** (D), (L - 8 caracteres) (□ Bárbara tenta aliviar a preocupação da filha: **Don't be silly.** *Your father and I need some time alone to work things out.* (F5) ◇ **Não seja boba.** *Precisamos de tempo para resolver as coisas.* ◆ **Não seja boba!** *Seu pai e eu estamos precisando de um tempo sozinhos* ⇒ **Que bobagem!**

Don't ever lose that. (compaixão) Consolar a tristeza de alguém. □ Louise, Gwenna e Cindy consolam Janet que está triste com a reação de Ned sobre os papéis do divórcio. GWENNA: *I'm sure that it's not over yet.* CINDY: *I knew that you still loved each other when you were fighting over the fuse box. You had so much passion!* LOUISE: *Yes, don't ever lose that, honey, Ok?* (F2) ◇ *Tenho certeza de que ainda não acabou./ Soube que se amavam quando brigaram perto da caixa de força .../ -havia tanta paixão! -Querida, nunca deixe isso morrer.*

♦ *Eu tenho certeza que vocês ainda não acabaram. / Olha querida, dava pra ver o quanto vocês se amam quando brigaram pela caixa de fusíveis. Tinha tanta paixão./ **Nunca perca isso**, querida, tá bom? ⇒ **Não se esqueça disso** (D), (L- 54 caracteres); **Nunca se esqueça disso**. (D), (L-57 caracteres) ≅ **Never lose that**.*

Don't fuss with me. (raiva) Ficar irritado com a atitude de alguém ao ponto de fazer ameaça. □ A Sra. Doubtfire briga com as crianças, porque não querem obedecê-la. SRA. DOUBTFIRE: *Those who don't follow the schedule will be punished.* NATALIE: *Punished?* LYDIA: *She's lying. She would never punish us.* SRA DOUBTFIRE: **Don't fuss with me!** (F1) ♦ *Quem não seguir o horário será punido./ - Punido? -Ela está Mentindo./ Ela nunca nos puniria./ **Não se meta comigo!** ♦ *Aqueles que não obedecerem às ordens, serão punidos./ Punidos?/ Ela está mentindo. Ela não vai castigar./ **Não tente me provocar.** & *E quem não obedecer ao programa, será punido. / Punido? / Ela tá mentindo. Não queria nos punir. / **Você gostaria de experimentar?** ⇒ **Não me provoque.** (D) (L- 16 caracteres)***

Don't get mad (at me). (compaixão, uso consagrado) 1. Tentar acalmar alguém nervoso ou ansioso. □ Miranda vê uma festa em sua casa e briga com Daniel, que tenta acalmá-la. MIRANDA: *What the hell is going on around here?* DANIEL: **Don't get mad, honey!** (F1) ♦ *Que diabos está acontecendo?/ **Não fique brava** ♦ *Mas o que está acontecendo nesta casa? / **Não fica zangada**, querida. & *O que é que está acontecendo por aqui?/ **Não fica brava**, não. ⇒ **Não se exalte.** (D), (L – 14 caracteres)***

□ Kim tenta acalmar Dave que está tendo problemas de disciplina com os filhos. DAVE: *Kim, I handle this!* KIM: **Don't get mad at me now.** (F3) ♦ *Eu cuido disso! / **Não fique bravo.** ♦ *Kim, eu cuido disso./ **Não se zangue comigo** agora.**

(ironia) 2. Fingir que aconselha alguém nervoso e confuso. □ Ivana Trump parabeniza as desquitadas pelo sucesso e dá um conselho parafraseando um famoso ditado "Don't get mad. Get even": **Don't get mad. Get everything.** (F4) ♦ **Não fiquem zangadas, fiquem com tudo.** ♦ **Não fiquem bravas. Pequem tudo! & Não fiquem com raiva. Fiquem com tudo!**

Don't get scared. (compaixão) Confortar alguém que está assustado com algo. □ Oliver tenta confortar Bárbara que vê a casa vazia e muita coisa por fazer: **Don't get scared. We'll do this together.** (F5) ♦ **Não se assuste. Faremos tudo juntos** ♦ **Não fique preocupada. Faremos tudo juntos.**

Don't blame yourself. (compaixão) Confortar alguém que se sente culpado de algo. □ A Sra. Doubtfire responde a uma carta de uma criança angustiada com a separação dos pais: *If they [parents] don't [get back together], don't blame yourself.* (F1) ♦ *Se não voltarem, **não se culpe.** ♦ *Se eles não voltarem, **não culpe a si mesma.** & *Se eles não voltarem, **não deve se culpar.*****

Don't bother. (raiva) Ficar aborrecido porque alguém o irritou. □ Bárbara fica com raiva porque Oliver não leu um contrato que ela teria que assinar no dia seguinte: OLIVER: *Well, I'll read it now.* BÁRBARA: *Oh no, don't bother.* OLIVER: *No, get it.* (F5) ♦ *Leio agora./ **Não se incomode./ Vá buscá-lo.** ♦ *Olhe, eu posso ler agora./ Ah, **não se preocupe./ Não, vá pegar.****

Don't make a scene. (ansiedade) Mostrar receio de que alguém possa constrangê-lo. □ Morty fica com medo de que a ex-esposa apronte um escândalo na loja: **Don't embarrass me! Don't make a scene.**(F4) ♦ **Não me envergonhe, Não faça escândalo.** ♦ **Não me envergonhe. Não faça cena!** & **Não me envergonhe. Não faça escândalo!** ≅ **Don't start.**

Don't start. (ansiedade) Mostrar receio de que alguém possa constrangê-lo. □ Brenda provoca a amante do ex-marido. BRENDA: *Shelly, look at you. My God, the bulimia certainly has paid off.* MORTY: **Don't start.** (F4) ◇ *Shelly, olha só. A bulimia deu resultado./ Não começa.* ◆ *Shelly, olhe para você! A bulimia deu certo mesmo. / Não comece, Brenda! & Shelly, você tá linda! Uma gracinha! A bulimia deu resultado. / Não comece, páre com isso!* ≅ **Don't make a scene.**

Don't talk like that. (compaixão) Confortar alguém que está sofrendo por ter se arrependido de seus próprios atos. □ Donny tenta animar a filha que chora arrependida por ter criado tanta confusão: *Don't talk like that.* (F5) ◇ **Não fale assim.** ◆ **Não fala assim.**

Don't talk to me. (raiva) Mostrar aborrecimento com alguém. □ Miranda está com muita raiva e não quer ouvir as explicações de DANIEL: *I'm sorry, Miranda.* MIRANDA: **Don't talk to me. Don't touch me.** (F1) ◇ *Desculpe, Miranda./ Não fale comigo. Não me toque.* ◆ *Me desculpa, Miranda./ Não fale comigo! Não toque em mim! & Miranda, me desculpe./ Não fale comigo! Não fale comigo!* ⇒ **Não quero conversa** (D), (L – 20 caracteres); **Me deixe em paz** (D), (L – 17 caracteres). ≅ **Don't touch me; Leave me alone.**

Don't touch me. (raiva) Mostrar aborrecimento com alguém. Miranda está com muita raiva e não quer ouvir as explicações de DANIEL: *I'm sorry, Miranda.* MIRANDA: **Don't talk to me. Don't touch me.** (F1) ◇ *Desculpe, Miranda./ Não fale comigo. Não me toque.* ◆ *Me desculpa, Miranda./ Não fale comigo! Não toque em mim! & Miranda, me desculpe./ Não fale comigo! Não fale comigo!* ⇒ **Não quero conversa** (D), (L – 20 caracteres); **Me deixe em paz**

(D), (L – 17 caracteres) ≅ **Don't touch me; Leave me alone.**

Don't yell at (him/me). (raiva) Repreender alguém por ter gritado. □ Janet repreende o marido por ter gritado com o filho: *Ned, don't yell at him!* (F2) ◇ **Não grite com ele.** ◆ *Ned, não grita com ele.* □ Emma se irrita com o pai por ele ter falado alto com ela: **Don't yell at me!** DONNY: *I'm not yelling at you.* (F3) **Não grite comigo! Não estou gritando.** ◆ **Não grita comigo! Não estou gritando com você.**

Don't you dare. (raiva) 1. Irritar-se com a atitude de alguém, ameaçando-o. □ Miranda discute com o marido, reclamando do fato de que ele sempre a faz parecer uma desmancha-prazeres: **Don't you dare make me out to be a monster. Don't you dare.** (F1) ◇ **Não ouse me fazer passar por monstro. Não ouse!** ◆ **Não se atreva a fazer de mim a megera daqui de casa. Não se atreva! & Nem pense em me fazer passar pelo monstro aqui, Daniel. Nem pense!** ⇒ **Nem sonhe!** (D), (L – 49 caracteres)

2. (raiva) Impedir que alguém execute algo que se propôs a fazer. □ O tio de Brenda da Sicília se oferece para eliminar Morty, mas Brenda recusa firmemente: *No, uncle Carmine, don't you dare. Morty, the garbage, is my problem. I'll work it out somehow.* ◇ *Não, tio Carmine. Não se atreva. Morty "O Lixo", é problema meu. Vou resolver sozinha.* ◆ *Não, não tio Carmine. Não, não faça isso! Morty, o lixo, é problema meu! Eu darei um jeito nisso tudo! & Não, não tio Carmine, não se atreva. Morty, o lixo, é problema meu. Eu mesma resolvo isso, obrigada.*

Do we have to? (desgosto) Evitar falar sobre algo que lhe desagrade. □ O Dr. Townsend tem um programa de rádio falando somente sobre o divórcio. Está entrevistando um homem, que quando questionado sobre sua ex-mulher, diz: **Do we have to?** DR. TOWNSEND: *Jack, The topic is*

divorce.. (F3) ◊ **É mesmo preciso?** / O tópico é o divórcio. ◊ **É preciso continuar?** / Jack, o assunto é divórcio. ⇒ **Tem que ser?** (D), (L – 12 caracteres) ≅ **I don't wanna talk about that.**

Dumb bastard. (raiva) Expressar irritação, insultando alguém com improperios. □ Oliver e Bárbara se xingam mutuamente: OLIVER: *Stinking bitch.* BÁRBARA: **Dumb bastard.** OLIVER: *Slut.* Bárbara: *Scum.* OLIVER: *Filth.* BÁRBARA: **Faggot.** ◊ *Vaca fedorenta./ Babaca imundo./ Piranha./ Nojento./ Imunda./Viado.* ◊ *Sua desgraçada!/ Seu Canalha! / Cadela! / Calhorda./ Piranha! / Frouxo!* ≅ **Scum; Faggot; Fuck face; That son of a bitch; You are a jerk; You idiot.**

Everything is gonna be all right! (compaixão) Animar quem está enfrentando uma situação difícil. □ Miranda tenta reanimar os filhos que sentem falta da Sra Doubtfire: *Guys, don't be so depressed. Everything is gonna be all right.* (F1) ◊ *Não fiquem tão deprimidos. Tudo vai dar certo.* ◊ *Por favor, não fiquem deprimidos. Tudo vai acabar dando certo.* & *Crianças, não fiquem deprimidas. Vai acabar dando tudo certo.* ⇒ **Vai dar tudo certo** (D), (L- 46 caracteres) (Morgan); **Tudo vai acabar bem.** (D), (L- 47 caracteres); **Vai ficar tudo bem.** (D), (L – 46 caracteres) ≅ **Everything is gonna be fine; It's gonna be all right; It's all going to work out.**

Everything is gonna be fine. (compaixão) Ajudar quem está enfrentando uma situação difícil. □ Dave tenta fazer com que Kim tenha paciência e suporte a presença de Heidi lá: **Everything is gonna be fine.** *They won't stay long, really.* (F3) ◊ **Vai dar tudo certo.** *Não ficarão muito tempo.* ◊ **Isso vai dar certo.** *Não vai demorar.* ⇒ **Vai dar tudo certo.** (D), (L- 46 caracteres) (Morgan); **Tudo vai acabar bem.** (D), (L- 47 caracteres); **Vai ficar tudo bem.** (D), (L – 46 caracteres) ≅ **Everything is gonna be all**

right; It's gonna be all right; It's all going to work out.

Faggot. (raiva) Demonstrar irritação insultando alguém, □ Oliver e Bárbara se xingam mutuamente: OLIVER: *Stinking bitch.* BÁRBARA: *Dumb bastard.* OLIVER: *Slut.* BÁRBARA: *Scum.* OLIVER: *Filth.* BÁRBARA: **Faggot.** (F5) ◊ *Vaca fedorenta./ Babaca mundo./ Piranha./ Nojento./ Imunda./Viado.* ◊ *Sua desgraçada!/ Seu Canalha! / Cadela! / Calhorda./ Piranha! / Frouxo!* ≅ **Dumb bastard; Fuck face; Scum; That son of a bitch; You are a jerk.**

Filth. (raiva) Expressar irritação, insultando alguém com improperios. □ Oliver e Bárbara se xingam mutuamente: OLIVER: *Stinking bitch.* BÁRBARA: *Dumb bastard.* OLIVER: *Slut.* Bárbara: *Scum.* OLIVER: **Filth.** BÁRBARA: **Faggot.** (F5) ◊ *Vaca fedorenta./ Babaca imundo./ Piranha./ Nojento./ Imunda /Viado.* ◊ *Sua desgraçada!/ Seu Canalha! / Cadela! / Calhorda./ Piranha! / Frouxo!* ≅ **Chicken shit; God damn you; Stinking bitch; Slut.**

Forget it. (desgosto) 1. Aceitar chateado a recusa de algo que havia pedido a alguém. □ O gerente percebeu que Max não estava brincando quando pediu abrigo em sua casa e tenta explicar porque ele não pode ficar lá. GERENTE: *My wife's family is in town ...* MAX: **Forget it.** *Something will do.* (F3) ◊ *A família de minha esposa veio ... / Então, esqueça, tudo bem.* ◊ *É que a família da minha mulher está na cidade .../ Esquece, não faz mal.*

(raiva) 2. Mostrar que está irritado com algo. □ Emma se irrita com o pai por não deixá-la dormir na casa de Meg na véspera da formatura e diz: **Forget it.** (F3) ◊ **Esqueça.** ◊ **Esquece, tá?**

Fuck face. (raiva) Expressar irritação, insultando alguém com improperios. □ Bárbara não aceita as desculpas de Oliver e

diz: *Then you tell your own story next time you care so desperately what everybody thinks.* **Fuck Face!** (F5) ◊ *Então, conte a próxima história já que se importa tanto.* **Droga.** ◊ *Conte você mesmo a própria história da próxima vez, já que se importa tanto com que os outros pensam.* **Palhaço!** ≅ **Dumb bastard; Scum; Faggot; You are a jerk; You idiot.**

Get out of here. (compaixão) Encorajar alguém a fazer algo de que está com receio. □ A filha de Vic manda que ele vá logo para o seu encontro: *Come on, get out of here.* (F3) ◊ **Dê o fora, vamos** ◊ **Dá o fora daqui!** ⇒ **Fora!** (D), (L - 12 caracteres); **Sai já daqui** (D) (L - 14 caracteres); **Suma da minha frente!** (D) (L - 21 caracteres) (Schmidt); **Cai fora.** (D) (L - 16 caracteres) ≅ **Get out of my way.**

Get out of my way. (raiva) Demonstrar irritação diante de um obstáculo à sua frente. □ Miranda chuta um bode na porta da sua casa: *Get out of my way* (F1) ◊ **Saia da minha frente!** ◊ **Sail** & **Sai da minha frente!** ⇒ **Fora daqui!** (D), (L - 11 caracteres); **Suma (Some) da minha frente** (D) (L - 21 caracteres) (Schmidt); **Sai do meio.** (D), (L - 13 caracteres). ≅ **Get out of here.**

Get real. (desgosto) Chamar a atenção de alguém que está fazendo algo ridículo. □ Brenda força o filho a dançar com ela e ele diz: *Oh, mom, get real!* BRENDA: *I'm your mother. I command you! Now you have something to tell your shrink.* (F4) ◊ **Mamãe, cai na real.** / *Sou sua mãe. Obedeça./ Diga ao seu psiquiatra* ◊ **Ah! Mãe, cai na real!** / *Olhe, eu sou sua mãe. Eu ordeno! Tem que ter o que contar ao psiquiatra!* & **Ah Mãe, cai na real!** / *Olhe, eu sou sua mãe. Eu ordeno! Tem que ter o que contar ao psiquiatra!* ⇒ **Perdeu o juízo?** (D), (L - 20 caracteres) ≅ **You're out of your mind.**

Give me a break. (raiva) Chamar a atenção de alguém que está fazendo algo que lhe desagrada. □ Grover fica aborrecido com o comportamento dos pais. *Give me a break!* (F2) ◊ **Dá um tempo!** ◊ **Dá um tempo!**

Give me five. (compaixão) Selar um entendimento com um cumprimento efusivo. □ Daniel cumprimenta o filho para ver se ele realmente não se sente mais culpado pela separação: *You did nothing wrong. You got that?* **Give me five.** (F1) ◊ *Você não fez nada de errado, entendeu?* **Bata aqui!** ◊ *Você não fez nada de errado, entendeu?* **Bate aqui!** & *Você não fez nada de errado, entendeu?* **Toca aqui, cara!** ⇒ **Tome cinco.** (D), (L - 11 caracteres)

Go ahead. (compaixão) 1. Encorajar o outro a fazer algo para que se sinta melhor. □ Oliver encoraja o filho a fazer algo para aliviar sua dor, até mesmo bater nele se isso fizer o filho se sentir melhor: *You wanna take a swing at me? If that's gonna make you feel better, then go ahead!* (F5) ◊ *Quer me acertar?/ Se vai fazê-lo se sentir melhor, vá em frente.* ◊ *Quer me dar um tapa na cara? Se é o que você quer, vá em frente.* (ansiedade) 2. Mostrar que tem coragem de enfrentar o que vem pela frente apesar do medo. □ TJ pega Grover pelo colarinho, mas Grover apesar do medo o enfrenta: **Go ahead, beat me up.** BROOKE: *TJ, let him go!* (F2) ◊ **-Vá em frente ... pode me bater.** -Solte-o, TJ. ◊ **Vá em frente.** **Bata em mim.** ⇒ **Vamos lá** (D), (L - 42 caracteres), **Manda brasa** (D), (L - 41 caracteres), **Anda** (D), (L - 34 caracteres)

God bless his soul. (desgosto) Demonstrar pesar pela morte de alguém. □ A Sra. Doubtfire fala de seu marido que já morreu: *As I hold this cold meat, it reminds me of Winston.* **God bless his soul.** MIRANDA: *When did he pass on?* (F1) ◊ *Segurando essa carne fria, lembro-me de*

Winston. Que Deus o tenha. / Quando ele faleceu? ♦ **Segurando esta carne fria, eu me lembro do Winston. Que ele descanse em paz!** / Quando ele ... faleceu? & Quando eu seguro esta carne fria, eu me lembro de Winston. **Que Deus abençoe a sua alma!** / Quando foi que ele faleceu? ≅ **May he rest in peace.**

God bless you! (compaixão) 1. Demonstrar que sente pena de alguém. □ Susan fica impressionada com o estado emocional de Bárbara e se despede desejando-lhe boa sorte: *Thanks for the interview and good luck and God bless you.* (F5) ♦ *Obrigada pela entrevista e boa sorte, e que Deus a abençoe.* ♦ *Bem, danke schön por me receber e boa sorte e que Deus lhe abençoe.* ≅ **Bless you.** (alegria) 2. Demonstrar contentamento por algo que alguém fez ou disse. □ Elise fica contente com o elogio que a mulher no bar gay lhe fez: **God bless you!** (F4) ♦ **Deus te abençoe.** ♦ **Deus a abençoe.** & **Deus te abençoe.** ≅ **Bless you.**

Goddamn you. (raiva) Expressar irritação, insultando alguém com improperios. □ Oliver fica com ódio de Bárbara, porque ela fez um patê do seu cachorro morto e o fez comer: **God damn you!** (F5) ♦ **Maldita** ♦ **Desgraçada.** ≅ **Chicken shit; Stinking bitch; Slut.**

Go for it. (compaixão) Dar encorajamento a quem tem receio de fazer algo. □ Uma psicóloga dá um conselho na televisão para encorajar aqueles que estão numa situação difícil: *When you're frightened, just do as my book says: feel the fear and go for it, that's right. Feel the fear and go for it.* (F2) ♦ *Então, quando estiver assustado, faça como meu livro diz! ...Sinta o medo ... e reaja. É isso aí. Sinta o medo e reaja.* ♦ *Então quando tiverem medo, façam como o livro diz ... Tenham medo e vão à luta. Tenham medo e vão à luta.* ⇒ **Vá em frente.** (D)

Good old days. (desgosto) Demonstrar nostalgia pela felicidade de tempos passados. □ Emma relembra os dias em que seus pais ainda eram casados e felizes: **Good old days.** (F3) ♦ **Nos bons velhos tempos.** ♦ **É, bons tempos.**

Hang in there! (compaixão) Encorajar alguém a suportar situações difíceis. □ Oliver está tendo um ataque cardíaco e um cliente pede para ele não se preocupar, porque será logo atendido: **Hang in there, Oliver!** (F5) ♦ [Não foi traduzido] ♦ **Agüenta firme aí, Oliver!** ⇒ **Agüenta mais um pouco** (D), (L – 22 caracteres) ≅ **Hang on a little more.**

Hang on (a little more). (compaixão) Encorajar alguém a suportar situações difíceis. □ Vic encoraja Louise a suportar a falta do cigarro: **Hang on a little more.** (F2) ♦ **Agüenta mais um pouco.** ♦ **Agüenta só mais um pouquinho!** ⇒ **Agüenta firme aí** (D), (L – 17 caracteres) ≅ **Hang in there.**

Have a great time! (amor) Desejar que tudo ocorra bem para alguém que parte. □ Oliver deseja boa sorte aos filhos quando eles estão saindo para a faculdade: **You have a great time, kids!** (F5) ♦ **Divirtam-se.** ♦ **Aproveitem bastante!**

He is so cute. (amor) Fazer um elogio a alguém por quem se nutre afeição. □ Emma está paquerando Max e diz para Meg: **He is so cute!** (F3) ♦ **Ele é uma graça.** ♦ **Ele é uma gracinha!** ⇒ **Ele é um gato!** (D), (L – 14 caracteres)

He's mine. (alegria) Expressar contentamento por ter perspectivas de sucesso num empreendimento. □ Oliver fica contente por ter marcado um almoço com um cliente importante: *Lunch is tomorrow with Larrabee. I'm going to meet him at his club in Philadelphia.* **He's mine!** (F5) ♦ **Almoço amanhã com Larrabee. Vou encontrá-lo na**

Filadélfia. Está no papo. ♦ O almoço com Larrabee será amanhã. Vou encontrar com ele no clube em Filadélfia. **Tá no papo.**

Here we go. (desgosto) 1. Repetir algo que lhe desagrade. □ Vic, muito contrariado, vai encontrar sua mulher que chegou com os filhos e diz: **Here we go. The game's begun.** (F3) ♦ **Vamos lá. Que os jogos comecem** ♦ **Vamos lá. Vai começar a palhaçada.**

(alegria) 2. Mostrar-se contente diante da expectativa de vivenciar algo diferente. □ Annie, Brenda e Elise entram num bar gay para procurar a filha de Annie para ajudá-las na vingança: **Here we go!** (F4) ♦ **Vamos lá.**

♦ **É isso aí.** & [Não foi traduzido em VD2] (ansiedade) 2. Fazer algo que o assusta ou preocupa, mas que enfrenta mesmo assim, apesar do medo do medo do fracasso. □ Daniel, vestido de Sra. Doubtfire, preocupa-se quando vê o patrão chegar no restaurante, perguntando por ele. MR. LUNDY: *Good evening.* DANIEL: *Oh my God. Here we go.* (F1) ♦ *Boa noite. / Meu Deus. Lá vamos nós.* ♦ *Boa noite. / Ah, meu Deus. é & Boa noite. / Meu Deus. Vamos lá.*

How awful. (compaixão) Mostrar-se penalizado com algo trágico acontecido a alguém. □ Miranda fica chocada e triste com o jeito como o marido da Sra. Doubtfire morreu. SRA. D: *It was the drink that killed him.* MIRANDA: **How awful. He was an alcoholic?** SRA. D: *No. It was a beer truck. So it was quite literally the drink that killed him.* MIRANDA: **How tragic!** (F1) ♦ *Foi a bebida que o matou. / Que terrível, era alcóolatra? / Não, ele foi atropelado por um caminhão de bebida. Literalmente, a bebida o matou / Que trágico!* ♦ *Foi a bebida que o matou. / Oh que pena! Ele era alcóolatra? / Não, foi um caminhão de cerveja. Por isso, foi literalmente a bebida que o matou / Oh, que trágico!* & *E a bebida o matou. / Que horror! Ele era alcóolatra? / Foi atropelado por um caminhão de bebida. Falando literalmente, a bebida o matou / Oh, que trágico!* ⇒ **Que tragédial**

(D), (L- 29 caracteres) ≅ **How tragic; What a tragedy; That's shitty.**

How kind. (alegria) Expressar contentamento pela atitude de alguém. □ Bárbara ia deixando um novo bilhete para tentar comprar a casa dos seus sonhos, quando uma senhora abre a porta e, pensando que ela está deixando um bilhete de condolências pela morte da mãe, fica muito contente com sua atitude: BÁRBARA: *Oh, I was just leaving a note.* MULHER: **How kind. Please, won't you come in?** (F5) ♦ *Eu ia deixar um recado. / Que gentileza. Não quer entrar?* ♦ *Eu ia deixar um bilhete. / Quanta gentileza! Por favor, não quer entrar?* ⇒ **Que gentil!** (D), (L - 28 caracteres) ≅ **That's so nice.**

How lovely. (alegria) Expressar contentamento pela atitude de alguém. □ A Sra. Doubtfire se encanta com o lugar em que Miranda mora. MIRANDA: *I'm at 2640. Steiner Street.* SRA. D: *Steiner? How lovely!* (F1) ♦ *Meu endereço é 2640. Rua Steiner. / Steiner? Que adorável!* ♦ *Moro na rua Steiner, 2640. / Steiner? Que ótimo! & Eu moro no 2640 da Rua Steiner. / Steiner? Oh, que adorável!* □ Miranda fica encantada com a mesa de jantar servida pela Sra. Doubtfire. SRA. D: *Dinner is served, madam.* MIRANDA: **How lovely!** (F1) ♦ *O jantar está servido, madame. / Que bonito!* O jantar está servido, madame. / **Que ótimo!** & *O jantar está servido, madame. / Que beleza!* ⇒ **Que maravilha!** (D), (L - 22 caracteres) **Que lindo!** (D), (L - 19 caracteres) ≅ **How wonderful!**

How tragic. (compaixão) Mostrar-se penalizado com algo trágico acontecido a alguém. □ Miranda fica chocada e triste pelo modo como o marido da Sra. Doubtfire morreu. SRA. D: *It was the drink that killed him.* MIRANDA: **How awful. He was an alcoholic?** SRA. D: *No. It was a beer truck. So it was quite literally the drink that killed him.*

MIRANDA: **How tragic!** (F1) ◊ Foi a bebida que o matou. / Que terrível, era alcóolatra? / Não, ele foi atropelado por um caminhão de bebida. Literalmente, a bebida o matou / **Que trágico!** ◊ Foi a bebida que o matou. / Oh que pena! Ele era alcóolatra? / Não, foi um caminhão de cerveja. Por isso, foi literalmente a bebida que o matou / Oh, **que trágico!** & E a bebida o matou. / Que horror! Ele era alcóolatra? / Foi atropelado por um caminhão de bebida. Falando literalmente, a bebida o matou / Oh, **que trágico!** ⇒ **Que horror!** (D), (L- 11 caracteres); **Que tragédia!** (D), (L- 13 caracteres) ≅ **How awful; What a tragedy; That's shitty.**

How wonderful. (alegria) Expressar contentamento por algo que alguém fez ou disse. □ Mrs. Doubtfire fica feliz quando sua futura patroa diz que também tem um filho homem: *Oh, the little prince. How wonderful!* (F1) ◊ *Oh, o príncipezinho. Que maravilha!* ◊ *Oh, o príncipezinho! Que gracinha!* & *Oh, que maravilha! Um príncipezinho.* ⇒ **Que beleza!** (D), (L- 32 caracteres); **Que gracinha!** (D), (L- 35 caracteres); **Que lindo!** (D), (L- 31 caracteres) ≅ **How lovely; It looks wonderful.**

I can't stand it. (raiva) Ficar zangado com algo que alguém fez ou disse. □ Brooke fica zangada porque a mãe está falando como ela e diz: *She's talking like me. I can't stand it!* (F2) ◊ *Está falando como eu. Não suporto isso!* ◊ *Ela tá falando como eu. Eu detesto isso!* ⇒ **Não agüento mais!** (D), (L- 40 caracteres) (Schmidt)

I cherish you. (amor) Demonstrar gostar de alguém. □ Oliver, pensando que ia morrer, escreve uma carta para Bárbara e termina assim: *I cherish you.* (F5) ◊ **Eu adoro você.** ◊ **Eu gosto de você.** ≅ **I love you.**

I don't believe it. (surpresa) Surpreender-se com o inesperado. □ Oliver fica surpreso quando a mulher lhe mostra o

carro que comprou para ele e diz: **I don't believe it!** A Morgan! (F5) ◊ **Não acredito.** Um Morgan! ◊ **Eu não acredito!** Um Morgan!

I don't blame you. (compaixão) Demonstrar compreensão com o sofrimento do outro. □ Susan diz a Donny que entende a tristeza dele e a vontade dele de se afastar da festa da filha: **I don't blame you.** (F3) ◊ **Não o culpo.** ◊ **Tem razão.**

I don't care. (raiva) Mostrar irritação com algo. □ O filho de Dave não quer comer o que a namorada do pai preparou e diz: **I don't care. I'm not eating...** (F3) ◊ **Não importa.** Não vou comer ◊ **Não quero saber.** Eu não vou comer! ⇒ **Não tô nem aí** (D), (L- 29 caracteres); **Não ligo** (D), (L- 24 caracteres); **Não me importo** (D), (L- 30 caracteres); **Não dou a mínima.** (D), (L- 32 caracteres) (Morgan)

I don't wanna talk about that. (desgosto) Evitar assuntos desagradáveis. □ A filha de Donny não quer falar do tempo em que o pai e a mãe viviam juntos: DONNY: *You were happy at Perth Street?* EMMA: **I don't wanna talk about that.** (F3) ◊ **Não era feliz lá?/ Não quero falar nisso.** ◊ **Não foi feliz na rua Perth?/ Não quero falar sobre isso.** ≅ **Don't ask.**

I do the best (that) I can. (desgosto) Justificar um comportamento estranho. □ Dave fala do fracasso do casamento, tentando explicar porque não deu certo: **I do the best that I can.** (F3) ◊ **Faço o melhor possível.** ◊ **Eu faço o melhor que eu posso.** ⇒ **Faço o que posso.** (D), (L- 17 caracteres); **Faço o possível** (D) (L- 16 caracteres)

I feel your pain. (compaixão) Demonstrar compreensão pelo sofrimento do outro. □ Dr. Townsend tenta consolar Jack que está sofrendo por causa do divórcio, mostrando

empatia com a sua dor: *I feel your pain Jack. I feel it and I understand it. That's my job.* (F3) ♦ **Sinto sua dor** Jack. Sinto e entendo. Este é meu trabalho. ♦ **Eu compreendo a sua dor, Jack. Pode crer. Eu entendo porque é o meu trabalho.**

(If he ...) he dies (raiva) Demonstrar irritação diante de ameaças. □ Vic faz uma ameaça ao namorado da ex: *If he touches Jed again, he dies. Tell him.* (F3) ♦ Se tocar em Jed de novo, **eu o mato**. Avise-o. ♦ Diga ao Jerry se ele bater no meu filho outra vez, **eu o mato**. ⇒ **Eu mato ele** (D) (L- 45 caracteres); **Ele é um homem morto.** (D) ≅ (If he ...) **I'll kill him!**

(If I/he ...) I'll kill (him/them). (raiva)
1. Demonstrar irritação diante de ameaças. □ Vic faz uma ameaça ao namorado da ex: *Just tell him if he touches my boy again, I'll kill him.* (F3) ♦ Diga a ele que se tocar no meu filho de novo **ele morre**. ♦ Se bater no Jed de novo, **ele morre**. ⇒ **Eu mato ele; Ele é um homem morto** ≅ (If he ...) **he dies.**
 (raiva) **2.** Reclamar de algo que o está aborrecendo. □ Daniel, vestido de Sra. Doubtfire, está sofrendo muito com os sapatos de salto alto e reclama deles: *If I find the misogynist bastards who invented heels, I'll kill them.* (F1) ♦ Se achar os misóginos que inventaram os saltos, **eu mato**. ♦ Se eu pegar o desgraçado que inventou o salto alto, **eu mato ele!** & Se eu descobrir o desgraçado que inventou o salto, **eu mato ele!**

I know it's hard. (compaixão) Encorajar alguém a enfrentar o sofrimento, demonstrando solidariedade. □ Daniel diz à filha que entende a dificuldade dela com o divórcio. *I know it's hard, sweetie.* (F1) ♦ **Sei que é duro**. ♦ **Sei que é duro, querida.** & **Sei que é difícil.** ⇒ **Sei que não é fácil** (D), (L- 20 caracteres) ≅ **I know it's not easy.**

I know it's not easy. (compaixão) Encorajar alguém a enfrentar o sofrimento, demonstrando solidariedade. □ Susan tenta consolar Donny, que se sente mal com o divórcio: *I know it's not easy, but we're much better off than many people.* (F3) ♦ **Não é fácil, mas estamos melhor que muita gente.** ♦ **Eu sei que sua situação não é fácil, mas estamos melhor do que muita gente por aí, Donny.** ⇒ **Sei que é duro** (D); **Sei que é difícil** (D) ≅ **I know it's hard.**

I love you. (amor) **1.** Demonstrar afeto por alguém. □ Daniel se despede emocionado de Natalie: *I love you! NATALIE: I love you!* (F1) ♦ **Eu te amo!** ♦ **Te amo.** & **Eu também te amo.** □ A filha de Vic o encoraja a ir encontrar uma possível namorada e diz ao pai: *Give me hug. I love you.* (F3) ♦ **Abrace-me. Eu amo você.** ♦ **Anda, me dá um abraço.** ⇒ **I cherish you.**

2 Expressar admiração por alguém que fez algo impressionante. □ Annie acaba de comprar as ações dos sócios do ex-marido e um se despede dela alegremente: *Annie, I love you! ANNIE: I do love your suit!* (F4) ♦ **Eu te amo!** Adoro seu terno. ♦ **Annie, até mais. / Gostei do terno. & Annie, te amo. / Adoro seu terno.**

I'll be fine. (compaixão) Tentar recobrar a auto-confiança para enfrentar uma situação difícil. □ Brenda fica triste porque, no barmitzva do filho, o marido ainda não chegou e não vai se sentar ao seu lado. Em seguida, ela mesma se encoraja dizendo: *It's OK. I'll be fine.* (F4) ♦ **Está bem. Vai dar certo.** ♦ **Tudo bem. Eu vou ficar bem.** (VD1 e VD2) ⇒ **Vai dar tudo certo** (D) (Morgan); **Tudo vai acabar bem** (D); **Vai ficar tudo bem** (D) ≅ **Everything is gonna be fine; It's gonna be all right; It's all going to work out.**

I('ll) miss you. (amor) **1.** Mostrar que vai sentir a falta de alguém que ama muito. □ Muito triste, Daniel se despede dos filhos: *I'll*

miss you. (F1) ◇ **Vou sentir saudades.** ◆ **Vou ter saudades.** & **Vou sentir saudade.**
⇒ **Vou ficar com saudade** (D), (L- 22 caracteres); **Vou sentir falta de vocês.** (D), (L- 26 caracteres)

I mean it. (raiva) Reforçar uma ameaça. □ Bárbara está para passar por cima do carro de Oliver e pede para ele sair, ele a desafia: BÁRBARA: *Get out of the car, hon.* OLIVER: *You're gonna have to kill me!* BÁRBARA: **I mean it,** OLIVER: *You don't have the guts!* (F5) ◇ **Fora do carro! / Vai ter que me matar. / Não estou brincando. / Você não tem coragem.** ◆ **Saia do carro, benzinho. / Você vai ter que me matar! / Eu falo sério, Oliver. / Você não tem coragem.** ⇒ **Tô falando sério** (D), (L- 17 caracteres); **Estou falando sério** (20 caracteres)(Schimidt);

I'm getting sick of this. (raiva) Demonstrar irritação com o que alguém fez ou disse. □ Morty se irrita quando Annie, na reunião com os maridos, diz que o que fizeram não é vingança: *What is it, then? I'm getting sick of this, OK?* (F4) ◇ **O que é, então? Estou ficando cheio disto.** ◆ **Bom, e o que é então? Eu já estou ficando cheio. & Então é o que? Já estou de saco cheio.** ≅ **Are you kidding?; That is ridiculous.**

I'm glad to hear that. (ironia) Mostrar descontentamento com algo que ouviu, utilizando um clichê que tem significação contrária. □ Daniel finge que se alegra com a resposta do filho de que a ex-esposa está bem: *How is your battle axe ...?. Your mom.* NATALIE: *She's fine.* DANIEL: **I'm glad to hear that.** (F1) ◇ **Como vai a acha-de-arms? Sua mãe. / -Está bem. -Que bom!** ◆ **Como é que tá a velha briguenta? A sua mãe. / Está bem. / Bom saber disto.** & **Como é que vai a briguenta? A mamãe. / Ela tá bem. / Fico feliz em saber.** ⇒ **Que ótimo!** (D), (L - 21 caracteres); **Que legal!** (D), (L - 21 caracteres); **Bom ouvir isso!** (D); **Fico feliz em ouvir isso!** (D); **Folgo em saber.**(D)

I missed you (amor) 2. Cumprimentar alguém carinhosamente. □ Dave cumprimenta efusivamente os filhos quando os vê: **I missed you so much.** (F3) ◇ **Senti saudade. Muita saudade.** ◆ **Que saudade!** ⇒ **Fiquei com saudade**(D), (L - 19 caracteres); **Senti falta de vocês.** (D), (L - 17 caracteres)

I'm not a kid anymore. (desgosto) Mostrar aos pais descontentamento pela maneira como está sendo tratado. □ Grover tenta mostrar à mãe que ela não precisa mais tratá-lo como criança: **I'm not a kid anymore.** JANET: *I know it.* (F2) ◇ **Não sou mais criança. / Eu sei.** ◆ **Eu não sou mais criança. / Eu sei.**

I'm pissed at you. (raiva) Demonstrar que sente raiva de alguém. □ Josh mostra toda sua revolta com a situação do pai e da mãe e tem uma última conversa com o pai antes de ir para a universidade: **I'm pissed at you!** OLIVER: *What do you wanna do about it?* (F5) ◇ **-Estou furioso com você. -E o que faremos? ◆ Eu tô chateado com você! E o que você quer fazer? ⇒ Tô com ódio de você.** (D), (L- 39 caracteres)

I'm so happy to see you. (alegria) Demonstrar alegria ao cumprimentar alguém. □ Jed fica feliz ao rever o pai e diz: **I'm so happy to see you. It's so great to be together.** (F3) ◇ **Como estou feliz em ver você! Que ótimo estarmos juntos.** ◆ **Fico feliz ao ver você, papai. É tão bom estarmos juntos.** ⇒ **Que bom ver você!** (D), (L- 45 caracteres); **Bom te ver!** (L- 40 caracteres) ≅ **It's so wonderful to see/seeing you; It's nice to see you again.**

I'm (so) sorry. (desgosto) Lamentar não poder agir de forma diferente. □ Miranda diz a Daniel que não pode fazer nada quanto ao fim do casamento: **I'm so sorry.** (F1) ◇ **Sinto muito.** ◆ **Lamento muito.** & **Eu sinto muito** ≅ **I really am sorry.**

I'm sorry to hear that. (compaixão) Mostrar que entende a dificuldade enfrentada pelo outro. □ Vic e Lucille disseram que não tiveram uma noite agradável e Dave diz: *I'm sorry to hear that.* (F3) ◇ Sinto ouvir isso. ♦ Que pena ouvir isso. ⇒ **Puxa, sinto muito!** (D), (L- 18 caracteres); **Mas, que pena!** (D), (L- 13 caracteres)

(I promise) It won't be hard. (compaixão) Encorajar alguém a fazer algo que tem receio. □ Grover tenta encorajar os pais a fazer a terapia: *Now, let's start. I promise it won't be hard ...* (F2) ◇ *Agora, vamos começar. Prometo que não vai doer muito, e ...* ♦ Assim que começarmos, eu prometo que **vai ser fácil ...** [Esse verbete é uma referência ao clichê *It won't hurt.*]

I (really) am sorry. (desgosto) Desculpar-se por ter o causador de uma situação desagradável.. □ Dave diz a Susan que sente muito pelo fim do casamento e pela situação: *I really am sorry* (F3) ◇ Sinto muitíssimo. ♦ Me desculpe, tá? ⇒ **Sinto muito** (D), (L- 12 caracteres); **Lamento muito.** (D), (L- 14 caracteres) ≅ **I'm (so) sorry.**

It could be worse. (compaixão) Mostrar que entende a dificuldade enfrentada pelo outro. □ Donny está revoltado com o divórcio e Susan o consola: *It could be worse. We read everyday in the paper.*(F3) ◇ Podia ser pior. *Lemos sempre no jornal.* ♦ Podia ser pior. *A gente lê todos os dias no jornal.*

It (just) didn't work out! (desgosto) Demonstrar desânimo. □ Miranda diz a Stu que seu casamento acabou: *I'm at the beginning of a divorce. It just didn't work out!* STU: *I'm sorry.* (F1) ◇ Estou me divorciando agora. Não deu certo. / *Eu sinto muito.* ♦ Eu estou no começo de um divórcio. Não deu certo. & *Eu estou acabando de me divorciar. É que não deu certo.*

It looks wonderful! (alegria) Demonstrar contentamento com algo que alguém fez ou disse. □ Miranda elogia a casa arrumada pela babá e fica feliz. *Look at this place! It looks wonderful.* (F1) ◇ Olha essa casa. Está linda. ♦ Olha essa casa. Está maravilhosa! & Olha pra essa casa. Está uma beleza! ⇒ **Que beleza!** (D), (L- 27 caracteres); **Que gracinha!** (D), (L- 29 caracteres); **Que linda!** (D), (L- 26 caracteres); **Que maravilha!** (D), (L- 30 caracteres) **Está uma maravilha!** (D), (L- 35 caracteres) ≅ **How lovely; How wonderful.**

It might be time. (compaixão) Encorajar alguém a enfrentar o medo e fazer algo que vai lhe fazer bem. □ Vic diz a Donny que ele deveria sair com alguém também: *Now you should think about dating again too. It might be time.* (F3) ◇ Devia pensar em sair de novo. Já era hora. ♦ Você devia começar a pensar em sair. Já está na hora. ⇒ **Já não é sem tempo.** (D)

It was good to see you again. (alegria) Mostrar felicidade ao rever alguém. □ Stu diz a Miranda que ficou muito feliz em revê-la: *It was good to see you again.* (F1) ◇ Foi bom revê-la. ♦ Bom ver você. & Foi bom vê-la de novo. ⇒ **Que bom te rever** (D), (L - 18 caracteres); **Bom te rever** (D), (L- 14 caracteres) ≅ **It's nice to see you again; It's a pleasure to see you again; It's so wonderful to see/seeing you.**

It's (all) going to work out! (compaixão) Animar alguém que está enfrentando uma situação difícil. □ Oliver tenta confortar os filhos que assistem a uma discussão violenta entre ele e Bárbara: *Don't let this bother you. It's all going to work out.* (F5) ◇ Não se preocupem. Dará tudo certo. ♦ Não deixem que isso abale vocês. Vai acabar tudo bem. ⇒ **Tudo vai acabar bem**(D); **Vai dar tudo certo** (D), (L- 36 caracteres); **Tudo vai dar certo** (D), (L- 36 caracteres) ≅ **Everything is gonna be all**

right; Everything is gonna be fine; It's gonna be all right.

It's/ It was all my/her fault. (culpa) Assumir a culpa por determinado acontecimento. □ Donny diz a Dave que se sente culpado por quase dormir com a mulher do amigo. *And you know what? It was my fault.* (F3) ♦ *E sabe se uma coisa? A culpa foi minha.* ♦ *Sabe do que que mais? Foi tudo culpa minha.* □ Um telespectador culpa a ex-mulher por todo seu sofrimento e grita: *My life is ruined, Doc, ruined. You know what I mean? It's over! It's all her fault!* ♦ *Minha vida está arruinada. Acabou! Por culpa dela!* ♦ *Minha vida está arruinada, doutor! Sabe o que eu quero dizer? Acabou tudo! É culpa dela.* ⇒ **A culpa foi toda minha/dela** (D) (L - 44); **Foi culpa minha/dela** (D) (L - 38 caracteres e 50 caracteres, respectivamente) ≅ **This is all (my/her) fault.**

It's (all) over. (desgosto) Mostrar-se desanimado por algum fracasso. □ Grover diz aos amigos que o plano de trancar os pais não deu certo: *It's over.* BROOKE: *What do you mean?* GROVER: *I mean ... we failed.* (F2) ♦ *Acabou! Que quer dizer?! Quero dizer que ... fracassamos.* ♦ *Acabou?! Como assim?! Nós falhamos.* □ Brenda diz isso quando ela, Elise e Annie fazem um balanço de suas vidas depois da morte de Cynthia: *It's all over. I'm alone.* (F4) ♦ *Acabou. Estou sozinha.* ♦ *Acabou. Eu estou sozinha.* & *Acabou. Eu estou sozinha.*

It's a pleasure to see you again! (alegria) Mostrar felicidade ao rever alguém. □ A Sra. Doubtfire entra num ônibus e o motorista a cumprimenta efusivamente: *Well, my lady. It's a pleasure to see you again.* SRA. DOUBTFIRE: *A joy, as always.* (F1) ♦ *Bem, minha senhora. É um prazer vê-la de novo./ Uma alegria, como sempre.* ♦ *É um grande prazer rever a senhora./ É uma alegria, como sempre* & *Ora minha senhora,*

é um prazer vê-la novamente./ Uma alegria, como sempre ⇒ **Que bom rever a senhora!** (L- 24 caracteres); **Bom rever a senhora** (L- 20 caracteres); **É sempre um prazer rever a senhora** (L- 35 caracteres) ≅ **It's nice to see you again; It's good to see you again; It's so wonderful to see/seeing you.**

It's charming! (ironia) 1. Mostrar que não gostou do que ouviu, dizendo o contrário do que pensa. □ A namorada de Vic fica com raiva quando ele diz que classifica as pessoas pelo peso e quer saber o peso dela e diz: *It's charming.* (F3) ♦ *Que amor.* ♦ *Que charmoso!* ⇒ **Que graça/D), (R - 13 caracteres) ≅ Charming.**

2. (uso consagrado) Elogiar alguém ou algo.

It's fantastic. (alegria) Elogiar algo que o deixou muito contente. □ O advogado elogia a comida de Bárbara: *It's fantastic, isn't it Elke?* (F5) ♦ *Fantástico, não é, Elke?* ♦ *Está delicioso, não é Elke?* ⇒ **Uma delícia!** (D), (L- 24 caracteres); **Uma maravilha!** (D), (L- 26 caracteres) ≅ **That's great; This is great.**

It's gonna be all right (compaixão) Apoiar alguém que está enfrentando uma situação difícil. □ Miranda tenta encorajar os filhos a conhecerem a nova babá: *Come on. It's gonna be all right.* (F1) ♦ *Vamos. Vai dar tudo certo.* ♦ *Andem, vamos. Vai dar certo.* & *Vamos. Vai ficar tudo bem.* ⇒ **Tudo vai acabar bem** (D), (L- 26 caracteres); **Tudo vai dar certo** (D), (L- 27 caracteres) ≅ **Everything is gonna be all right; Everything is gonna be fine; It's all going to work out.**

It's nice to see you again. (alegria) Mostrar felicidade ao rever alguém. □ Walter cumprimenta as garotas na festa: *It's nice to see you again.* (F3) ♦ *É um prazer vê-las de novo.* ♦ *É um prazer revê-las.* ⇒ **Que bom revê-las!** (D) (L-17 caracteres); **É**

sempre um prazer encontrá-las. (D) (Schmidt) ≅ **It's a pleasure to see you again; It's good to see you again; It's so wonderful to see/seeing you.**

It's none of your business. (raiva) Mostrar-se aborrecimento por alguém interferir em sua vida. □ Vic fala do atual namorado da ex-mulher; ela não gosta e diz: *Who I date is none of your business.* (F3) ◇ **Não é da sua conta com quem eu saio.** ◆ **Com quem eu saio não te interessa.**

It's not working. (desgosto) Demonstrar desânimo diante de algo que não está acontecendo conforme o previsto. □ Daniel fica desanimado por não ficar parecido com uma mulher: *It's not working. I need to go older.* (F1) ◇ **Não está dando certo. Preciso ficar mais velha.** ◆ **Não tá lá ainda. Tem que ser mais velha. & Não vai dar certo. Eu tenho que ficar mais velha.**

It's so hard. (ansiedade) Mostrar-se angustiado diante de uma situação difícil. □ Miranda diz a Daniel que é difícil esquecer as brigas que tiveram durante o casamento: *I know it'll take time to get over our fights and the horrible things we said to each other. It's so hard.* (F1) ◇ **Sei que vai levar tempo para superar nossas brigas e as coisas horríveis que dissemos um para o outro. É tão difícil.** ◆ **Eu sei que vai levar tempo para esquecermos nossas brigas e todas as coisas horríveis que dissemos um ao outro. É tão duro! & Eu sei que vai levar um tempo até superarmos nossas brigas e as coisas horríveis que dissemos um ao outro. É que é tão difícil.**

It's so wonderful to see/seeing you! (alegria) Mostrar felicidade ao rever alguém. □ Elise cumprimenta Annie efusivamente: **It's so wonderful to see you.** (F4) ◇ **Que maravilha te ver.** ◆ **Que bom ver você! & Que bom ver você.** □ Elise diz que que está feliz em rever as amigas. **It's so**

wonderful seeing you again! (F4) ◇ **É maravilhoso ver vocês.** ◆ **É tão bom ver vocês de novo! & É maravilhoso ver vocês de novo.** ⇒ **Que bom rever vocês!** (D) (L- 20 caracteres); **Bom rever vocês!** (D) (L- 16 caracteres) ≅ **It's nice to see you again; It's good to see you again; It's a pleasure to see you again.**

It wasn't you. (compaixão) Consolar alguém que se sente culpado por algo. □ Donny consola a filha que se acha culpada da separação dos pais: **It wasn't you. It was never you.** (F3) ◇ **Não foi culpa sua. Nunca foi culpa sua.** ◆ **Não foi por sua culpa. Sabe disso. Nunca foi.**

It worked. (alegria) Mostrar que algo saiu de acordo com o planejado. □ Janet mente para Grover; diz que depois de ela e o marido passarem a noite juntos, resolveram não se separar e que o plano do filho deu certo: **It worked!** (F3) ◇ **Deu certo.** ◆ **Deu certo.**

I've been through this. (compaixão) Mostrar compreensão diante da dificuldade do outro. □ Matt tenta animar Grover, dizendo que já vivenciou um divórcio. MATT: *If you're still feeling bad about your parents, you can tell me. I've been through this.* GROVER: *Not through this"* MATT: *What do you mean?* (F2) ◇ **Se é por causa dos seus pais, pode dizer. Já passei por isso./ Duvido. /O que quer dizer? ◆ Se ainda está mal por causa de seus pais, é só dizer. Já passei por isso./ Não é por isso./ Como assim?**

I've had enough. (raiva) Mostrar intolerância diante de uma determinada situação. □ Brenda olha para a vitrine e vê uma roupa para pessoas muito magras e se revolta: *Look at this, Duarto. I ask you! Who is supposed to wear that? Some anorexic teenagers? Some fetus? It's a conspiracy, I know it is. I've had enough! I'm bidding a protest ...* (F4) ◇ **Olhe isto! Quem usa essa coisa?! Uma anoréxica? Um feto?! É um**

complô./ Chega. Vou protestar. ♦ Olha veja isto, Duarte, e eu lhe pergunto. Quem é que pode usar isto? Uma adolescente anoréxica? Algum feto. É uma conspiração, eu sei que é. Pra mim já chega! Eu vou fazer um protesto ... & Olha só, Duarte, me responde quem vai vestir isso? Alguma adolescente anoréxica, algum feto? É uma conspiração. Eu sei que é. Pra mim, chega! Eu vou liderar um protesto ... ⇒ Basta! (D) (L – 20 caracteres) (Morgan) ≅ That's it ; I can't take it anymore; I've had it; That's enough.

I've had it. (raiva) Mostrar intolerância diante de uma determinada situação. □ Donald se irrita com Ned por estar trancado no porão: *That's it! I've had it! That's ridiculous! Ned, your son is truly certifiable!* (F2) ♦ **Já chega. Isso é ridículo. Seu filho é um lunático. ♦ Já chega. É ridículo. Ned, seu filho com certeza não regula bem. ⇒ Chegal; Basta! (D), (L – 48 caracteres) (Morgan) ≅ I can't take it anymore; I've had enough!; That's enough!; That's it!**

I wish I could (compaixão, uso consagrado) 1. Lamentar não poder aliviar o sofrimento de alguém. □ Daniel diz a Natalie que gostaria de recuperar o tempo perdido com a mãe dela. NATALIE: *Can't you just tell mom you're sorry?* DANIEL: *I wish I could.* (F1) ♦ *Não pode pedir desculpas a mamãe?/ Quem me dera! ♦ Por que não pede desculpas à mamãe?/ Quem me dera! & Você não pode pedir desculpas à mamãe? Bem que eu gostaria! ⇒ Ah, se eu pudesse! (D), (L – 18 caracteres)* (ironia) 2. Desdenhar do sofrimento de alguém, dizendo exatamente o contrário do que sente. □ Brenda tripudia da raiva e da surpresa de Morty: *No, I don't hate you. I wish I could.* (F4) ♦ *Eu não te odeio. Quisera eu. ♦ Eu não odeio você. Gostaria de odiar. & Não, eu não te odeio. Eu gostaria! ⇒ Quem me dera! (D), (L – 30 caracteres); Ah se eu pudesse! (D)*

Leave me alone. (raiva) Mostrar irritação. □ Emma não quer falar com o pai por estar zangada com ele: *Go away. You threw me out of house. Just leave me alone.* (F3) ♦ *Vá embora! Você me mandou embora. Deixe-me em paz! ♦ Pai, vai embora. Você me expulsou e eu não volto. Agora me deixe em paz.*

Let me go. (ansiedade) Tentar livrar-se de alguém que o prende. □ Oliver fica desesperado quando Bárbara o prende entre as suas pernas e pede para ela soltá-lo: **Let me go.** (F5) ♦ **Larque-me. ♦ Me solta!**

Let's get down to business. (desgosto) Tentar ser objetivo em meio a digressões. □ Grover, muito emocionado por causa dos papéis do divórcio, tenta retomar a terapia de grupo, dizendo para os pais que estão dispersos: **Let's get down to business.** (F2) ♦ **Vamos voltar aos negócios. ♦ Vamos voltar ao trabalho. ⇒ Vamos ao que importa (D) (L – 21 caracteres) (Morgan); Vamos ao que interessa. (D) (L – 23 caracteres)**

Let's get festive. (compaixão) Tenta animar quem está descontente com algo. □ Oliver tenta animar os filhos que estão tristes com a briga dos pais perto da árvore de Natal: *Come on, it's Christmas time. Let's get festive.* (F5) ♦ *É Natal. Vamos festejar. ♦ O que é que há pessoal? É Natal! Alegria! ⇒ É dia de festa! (D) (L – 23 caracteres)*

(Let's just) stop this! (raiva) Demonstrar irritação por algo que alguém está fazendo. □ Annie se irrita com Elise e Brenda por estarem discutindo e grita: BRENDA: *Are you crazy?* ANNIE: **Stop this, both of you! Stop this, right this minute.** (F4) ♦ *Está louca? / Parem com isso! Parem neste minuto! ♦ Você ficou louca? / Parem, vocês duas! Parem com isso agora mesmo! & Você tá louca? / Parem, parem agora mesmo!* □ Ned diz a Grover que não

quer mais ouvir seus argumentos contra a separação e grita: *Right, Grover, let's just stop this!* (F2) ♦ **Pare com isso**, Grover!
♦ *Tá bom, Grover, pára com isso, chega!*
≡ **Stop it!**

(Now) **Look at (her)!** (surpresa)
Expressar surpresa pelo comportamento de alguém. □ Donny fica chateado porque a filha não liga para ele e está em outra mesa com uma amiga e diz para Dave e Kim: **Now look at her!** (F3) ♦ *Agora, olhem para ela.*
♦ *E agora, olhem pra ela.* ⇒ **Olhem só pra ela** (D); **Vejam só!** (D) (L-18 caracteres) (Schmidt)

Look at this (place). (surpresa)
Surpreender-se com o que vê ou que alguém diz. □ Miranda elogia a casa arrumada pela babá e fica feliz. **Look at this place! It looks wonderful.** (F1) ♦ **Olha essa casa.** *Está linda.* ♦ **Olha essa casa.** *Está maravilhosa! & Olha pra essa casa.* *Está uma beleza!* □ O policial fica admirado com os pais presos no porão: **Look at this!** POLICIAL 2: *Is it a kind of cult?* (F2) ♦ **Vejam só isso!** *O que está esperando?* ♦ **Olha só isso!** *É algum tipo de culto?* □ Miranda fica maravilhada por o apartamento de Daniel estar limpo e arrumado: **Look at this!** *I see you got someone who cleans for you.* (F1) ♦ **Olha isso.** *Tem alguma faxineira?* ♦ **Olha só.** *Já vi que tem alguém fazendo limpeza pra você.* & **Olhe isso.** *Arranjou alguém pra fazer a limpeza por você?*

Look at you. (surpresa) Mostrar surpresa ao encontrar alguém. ♦ Vic fica feliz ao ver seu cachorro na casa da ex-mulher: **Dikta! Look at you!** ♦ **Dikta! Olhe só para você.**
♦ **Dikta, olha só!** □ Brenda fica bastante surpresa ao ver Morty fazendo compras com a amante e diz: **Morty, look at you!** ♦ **Olha só.** ♦ **Morty, ora vejam só!** & **Morty, que coisa, hein?**

Look how sweet (she) is. (amor)
Referir-se a alguém com carinho. □ Dave faz o seguinte comentário sobre uma menina, lembrando dos seus filhos que estão longe: **Look how sweet she is!** ♦ **Vejam que amor que ela é.** ♦ **Vejam como ela é linda!** ⇒ **Vejam só que gracinha!** (D) (L - 22 caracteres); **Vejam só que fofura!** (D) (L - 20 caracteres)

Look who's here. (surpresa) Mostrar surpresa com a chegada de alguém. □ A namorada de Dave entra no McDonald's e os colegas dizem com ironia: **Dave, look who's here!** ♦ **Dave, veja quem está aqui.** ♦ **Dave, olha só quem chegou ali.** ⇒ **Olha quem chegou!** (D) (L- 23 caracteres)

(What a) **Lovely day.** (alegria) Mostrar alegria e bom humor quando o dia começa. □ TJ, depois do seqüestro dos pais, acorda de bom humor: **Lovely, lovely day!** (F2) ♦ **Que dia adorável.** ♦ **Lindo, lindo dia!** ⇒ **Que dia lindo!** (D), (L - 14 caracteres)

May he rest in peace. (ironia) 1. Fala de alguém vivo como se tivesse morrido. □ Vic pergunta para a namorada se é a primeira vez que vem a um restaurante porque ela parece nervosa. LUCILLE: *No, my ex-husband used to like to eat out all the time.* **May he rest in peace.** VIC: *Oh, he passed away?* LUCILLE: *Not yet.* (F3) ♦ **Não, meu ex-marido adorava comer fora.** **Que fique em paz!** *-Ele morreu? -Ainda não.* ♦ **Não, meu ex-marido costumava comer fora muitas vezes.** **Que descanse em paz!** *Ah, ele faleceu?/ Ainda não.* ⇒ **Que Deus o tenha.** (D) (L- 56 caracteres) ≡ **God bless his soul.** (uso consagrado) 2. Demonstrar pesar ao se referir a alguém que já morreu.

Never better! (ironia) 1. Demonstrar angústia diante de uma situação desesperadora dizendo exatamente o contrário do que sente. □ Oliver pergunta a Bárbara se ela está bem a pedido de Susan.

OLIVER: *Bárbara, Susan's here and wants to know if you're OK.* BÁRBARA: **Never better.** (F5) ◊ *Susan está aqui! Você está bem? / Melhor do que nunca.* ♦ *Bárbara, Susan está aqui e quer saber se você está bem. / Nunca estive melhor!* ⇒ **Nunca estive tão bem!** (D), (L - 20 caracteres) ≅ **We are fine (I am fine)**

2. (uso consagrado) Responder a um cumprimento de alguém que pergunta por sua saúde ou seu estado de espírito.

Never lose that. (amor) Mostrar admiração pelas qualidades de alguém. □ A Sra. Doubtfire elogia Natalie pela sua franqueza: *I admire that honesty, Nattie. That's a noble quality. Never lose that.* ◊ *Admiro a honestidade. É uma qualidade nobre, nunca a perca.* ♦ *Eu admiro essa sinceridade, Nattie. É uma nobre qualidade. Nunca perca isso!* & *Eu admiro a sua honestidade, Natalie. É uma virtude muito nobre. Nunca perca isso!* ⇒ **Não mude nuncal** (D), (L - 59 caracteres) ≅ **Don't ever lose that.**

No offense. (ironia) Insultar quem o está irritando, apesar de dizer que sua intenção não era ofender. □ Elise fica irritada porque as amigas ficaram falando das plásticas que fez: *Oh, God I wish I had the courage to give it all up and just let myself go like you. No offense.* (F4) ◊ *Quisera ter coragem de largar mão, /ficar relaxada, como vocês! Não levem a mal.* ♦ *Ah Deus, Deus, como eu queria ter coragem de desistir de tudo, sabiam?. Não dar a mínima. Largar tudo como vocês fizeram. Sem ofensa.* & *Ah meu Deus! Como eu queria ter coragem de desistir de tudo isso, sabem? Falar assim, vão à merda todos vocês! Viver a minha vida como vocês duas. Sem ofensa.* ⇒ **Sem querer ofender.** (L - 19 caracteres) (Schimidt e Morgan)

No way! (raiva, uso consagrado) Ficar tão irritado com uma oferta, ao ponto de recusá-

la incisivamente. □ O irmão de Daniel, a pedido da mãe, pergunta se ele quer morar com ela após o divórcio. Irritado, Daniel responde que não. JACK: *She wants to know if you want come stay with her.* DANIEL: **No way!** (F1) ◊ *Ela quer saber se você quer ficar com ela. / De jeito nenhum!* ♦ *Ela quer saber se você quer morar com ela. / Nem pensar!* & *Ela tá querendo saber se você não quer ficar com ela. / De jeito nenhum.* (ironia) Fingir que recusa algo de maneira incisiva. □ Annie finge que está com vergonha de cantar e também finge que recusa: *You're not funny. No way!* (F4) ◊ *Não tem graça. Nem pensar!* ♦ *Não tem graça. Não mesmo. Eu estou fora! & Não tem graça. Sem essa! Tô fora!* ⇒ **Sem chance!** (L - 26 caracteres)

Oh, my God! (surpresa) Expressar surpresa por deparar-se com algo inesperado. □ Annie fica surpresa com o colar que ela e as amigas ganharam de presente de Cynthia e diz: *Oh, my God! You shouldn't have done this. This is too much.* (F4) ◊ **Meu Deus!** *Não devia. É demais.* ♦ **Oh Meu Deus!** *Não devia ter feito isso. É demais!* & **Oh Meu Deus!** *Mas isso é muito caro!* ⇒ **Ai meu Deus** (D), (L - 34 caracteres); **Minha nossa!** (D), (L - 34 caracteres) ≅ **Oh my goodness!**

Oh, my goodness. (surpresa) Expressar surpresa por deparar-se com algo inesperado. □ Brenda fica admirada quando vê o Oscar na casa de Elise e diz, com o prêmio na mão: *Oh my goodness, look at this!* (F4) ◊ **Meu Deus, olhe isto!** ♦ **Oh meu Deus, vejam só isso!** & **Nossa, olha!** ⇒ **Ai meu Deus** (D), (L - 34 caracteres); **Minha nossa!** (D), (L - 34 caracteres) ≅ **Oh my God!**

(Oh) shit. (ansiedade) Ficar desesperado diante de algo desagradável e com possíveis conseqüências graves. □ Daniel se desespera quando vê um caminhão passar

por cima do seu disfarce, enquanto a Sra. Selner espera a Sra. Doubtfire na sala: **Oh shit!** (F1) ◊ **Merda!** ◊ **Ah, que droga!** & **Oh, droga!**

(raiva) Ficar irritado porque algo não saiu como planejado. □ Donny se irrita depois de uma discussão com a filha, porque o jantar não saiu conforme planejara: **Shit!** (F3) ◊ **Droga!** ◊ **Que coisa!** □ Bárbara se irrita, porque não consegue fazer o lustre cair em cima de Oliver: **Oh ... Shit!** (F3) ◊ **Merda!** ◊ **Droga!**

Open up. (compaixão) Confortar alguém que sofre. □ Dr. Townsend consola uma de suas ouvintes: *Lost? Open up, dear. I'm here for you.* (F3) ◊ *Perdida? Abra-se, querida. Estou aqui para ajudar.* ◊ *Será perda? Abra-se comigo. Eu estou aqui.*

Piss off. (raiva) Expressar irritação, insultando alguém que fez algo desagradável. □ Daniel se retira zangado da sessão de dublagem, dizendo para o diretor: *Well, in the words of Porky Piggy. Pi Pi Pi.....is o....off, Lou.* ◊ *Bem, nas palavras do porco Piggy./ Vá vá vá ... vá vá... vá se danar, Lou.* ◊ *Bem, nas palavras do gaguinho. Vá vá vá to tomar banho.* & *Como diria o gaguinho, da da da dane-se, Lou.* ⇒ **Vá se foder!** (D), (L – 39 caracteres).

Screw the world. (raiva) Mostrar raiva em relação a algum acontecimento. □ A terapeuta de Annie a faz repetir frases para que não se esqueça do objetivo da terapia - fazer com que ela expresse sua raiva: *Work from love. Grow from love. Screw the world.* ◊ *Trabalho com amor./ Amadureço com amor./ Dane-se o mundo.* ◊ *Trabalhe pro amor. Cresça pro amor. Dane-se o mundo.* & *Trabalho com amor. cresço com amor. Dane-se o mundo.* ⇒ **Foda-se o mundo!** (D), (L – 16 caracteres)

Scum. (raiva) Insultar alguém □ Oliver e Bárbara se agridem mutuamente: OLIVER:

Stinking bitch. BÁRBARA: *Dumb bastard.* OLIVER: *Slut.* BÁRBARA: **Scum.** OLIVER: *Filth.* BÁRBARA: *Faggot.* (F5) ◊ *Vaca fedorenta./ Babaca mundo./ Piranha./ Nojento./ Imunda./Viado.* ◊ *Sua desgraçada!/ Seu Canalha! / Cadela! Calhorda./ Piranha! / Frouxo! ≅ Dumb bastard; Fuck face; Faggot; You are a jerk; You idiot.*

She looks wonderful. (alegria) Elogiar alguém. □ Duarto, o amigo de Brenda olha para Elise e a elogia: **She looks wonderful!** (F4) ◊ **Ela está maravilhosa.** ◊ **Ela está ótima!** & **Ela tá poderosíssima!** ≅ **You look beautiful; You look fabulous; You look good; You look great; You were terrific.**

She'll be OK. (compaixão) Encorajar alguém a amenizar o sofrimento do outro. □ Vic pode aos avós que consolem a filhinha que chora ao se despedir dele: **She'll be OK after I leave.**(F5) ◊ **Ficará bem depois que eu for.** ◊ **Assim que eu for, ela pára.**

She's gonna kill me. (ansiedade) Temer a represália de alguém. □ Grover fica com medo da reação da mãe porque TJ abriu o champagne: **She's gonna kill me.** (F2) ◊ **Ela vai me matar!** ◊ **Ela vai me matar!**

Shut up. (desgosto) Mostrar angústia com algo que não suporta ouvir alguém falando. □ Matt está falando das maldades que TJ fez com Grover e este o interrompe: **Matt, shut up, OK?** (F2) ◊ **Cala a boca!** ◊ **Matt, cala a boca, tá bom!** □ Shelly fica chateada porque Morty está falando mal do decorador: MORTY: *These people are always late.* SHELLY: **Shut up, Morty.** (F4) ◊ *Essa gente sempre se atrasa. / Cala a boca, Morty.* ◊ *Esse pessoal tá sempre atrasado. / Morty, cala a boca, sim? & Essas pessoas sempre se atrasam. Cala a boca, Morty. Fica quieto.* (raiva) Mostrar que está irritado com o que alguém disse. □ Vic invade o programa do Dr. Townsend para insultá-lo: **Just shut up. For once, listen to somebody else.** (F3) ◊

Cale a boca! Ouça alguém, para variar!
 ◆ **Ora, cale-se.** Ao menos uma vez escute alguém.

Sleep well. (amor) Desejar boa noite. □ Oliver diz boa noite aos filhos: *Good night, buddy.* **Sleep well.** (F5) ◇ *Boa noite, amigo.* **Durma bem.** ◆ *Boa noite, amigo.* **Durmam bem.** ⇒ **Bons sonhos!** (D), (L – 31 caracteres)

Slut. (raiva) Expressar irritação, insultando alguém com impropérios. □ Oliver e Bárbara se xingam mutuamente: OLIVER: *Stinking bitch.* BÁRBARA: *Dumb bastard.* OLIVER: **Slut.** Bárbara: *Scum.* OLIVER: *Filth.* BÁRBARA: *Faggot.* (F5) ◇ *Vaca fedorenta./ Babaca imundo./ Piranha./ Nojento./ Imunda./Viado.* ◆ *Sua desgraçada!/ Seu Canalha!/ Cadela!/ Calhorda./ Piranha!/ Frouxo!* ≅ **Chicken shit; God damn you; Stinking bitch; Filth.**

Smash my face. (raiva) Irritar alguém incentivando-o a fazer algo que o julga sem coragem para fazer. □ Quando Bárbara diz que tem vontade de quebrar a cara de Oliver, ele a provoca. BÁRBARA: *When I watch you eat, when I see you asleep, when I look at you lately, I just want to smash your face in.* OLIVER: *Come on, smash my face!* (F5) ◇ *Quando o vejo comendo, quando o vejo dormindo, quando olho para você, quero quebrar sua cara / Venha, quebre minha cara.* ◆ *Quando vejo você comer, quando vejo você dormir, toda vez que olho pra você quero meter a mão na sua cara. / Vamos lá, mete a mão na minha cara!*

Something came over me. (ansiedade) Mostrar angústia diante de uma dificuldade. □ Grover diz a Matt que trancou seus pais no porão e mostra-se assustado com isso: **Something came over me.** *You know, I had to do it.* (F2) ◇ **Não sei o que deu em mim.** Tiver de fazer isso. ◆ **Alguma coisa me dominou.** É como se eu tivesse

que fazer. ⇒ **Me deu uma coisa!** (L- 38 caracteres)

Sorry isn't good enough. (raiva) recusar as desculpas de alguém, por julgar seus atos imperdoáveis. □ Janet rejeita o pedido de desculpas de TJ. TJ: *I'm sorry.* JANET: **Sorry isn't good enough, is it?** (F2) ◇ *–Desculpe. –Isso não chega!* ◆ *Desculpa. / Desculpa não é o bastante, não é?* ⇒ **Só desculpa não chega** (D); **Só desculpa não basta.** (D)

Stay calm! (compaixão) Acalmar alguém nervoso ou ansioso. □ Annie fica nervosa quando Aaron pede o divórcio e ele tenta acalmá-la. AARON: *I want the divorce.* ANNIE: *Huh ... but ...* AARON: **Stay calm!** ANNIE: *But we just made love ... I mean ... You asked me to go out ...* (F4) ◇ *Quero o divórcio. Calma./ Acabamos de fazer amor! Você me convidou ... para sair!* ◆ *Eu quero o divórcio. Calma! Calma! / Mas nós acabamos de fazer amor! Você .. você ... & Eu quero o divórcio. Calma! Calma! / Mas acabamos de fazer amor. Acabamos.* ⇒ **Se acalme** (D), (L – 28 caracteres) ≅ **Be cool! Be calm!; Take it easy.**

Stinking bitch. (raiva) Expressar irritação, insultando alguém com impropérios. □ Oliver e Bárbara se xingam mutuamente: OLIVER: *Stinking bitch.* BÁRBARA: *Dumb bastard.* OLIVER: *Slut.* Bárbara: *Scum.* OLIVER: *Filth.* BÁRBARA: *Faggot.* (F5) ◇ *Vaca fedorenta./ Babaca imundo./ Piranha./ Nojento./ Imunda./Viado.* ◆ *Sua desgraçada!/ Seu Canalha! / Cadela!/ Calhorda./ Piranha!/ Frouxo!* ≅ **Chicken shit; God damn you; Filth; Slut.**

Stop it! (desgosto) Pedir a alguém que pare de fazer algo que o deixa triste e aborrecido. □ Brooke pede à mãe para deixar de imitá-la: *Mom, please, stop it.* (F2) ◇ *Mãe, pare com isso.* ◆ *Mãe, por favor pára.* □ Bárbara fica desesperada quando

Oliver tenta estrupá-la e diz: **Stop it! I mean it! Stop it!** (F5) ◊ **Pare! Falo sério.** ◊ **Páral Pára com isso!** ≡ (Let's just) stop this!

(ironia) Pedir, sem muita convicção, que alguém pare de fazer algo. □ Louise pede rindo a Vic que pare de fazer brincadeiras: **Stop it. Just stop it.** (F2) ◊ **Pare com isso.** ◊ **Pára. Pára com isso.** ≡ (Let's just) stop this!

(raiva, uso consagrado) Irritar-se com alguém. □ Gavin se irrita com Bárbara por ela tentar seduzi-lo: **Stop it! This is ridiculous! Bottom up.** (F5) ◊ **Pare! Isso é ridículo. Abotoe-se!** ◊ **Pare com isso! Mas que ridículo! Feche o decote!** ⇒ **Acabe com isso!** (D)(Schimidt) ≡ (Let's just) stop this!

Take it easy. (compaixão) Acalmar alguém nervoso ou ansioso. □ Morty cobre a cadeira que Duarte, o decorador, achou horrível para que ele se acalme. Ao cobrir a cadeira, diz: **Take it easy.** (F4) ◊ **Vai com calma.** ◊ **Calma! Calma! & Calma! Calma!** □ O marido esfaqueado pede à mulher dele que tenha calma que ele será atendido. MULHER: *We were first.* ENFERMEIRA: *We'll be with you in just a moment.* MARIDO: **Take it easy. Can't you see that the guy is dying over here?** (F5) ◊ **Chegamos primeiro. / Aguardem um momento. / Calma. Não vê que o cara está morrendo?** ◊ **A gente chegou primeiro, hein? / Ele vai atendê-lo em 1 minuto. / Calma, minha preta. Não tá vendo que o cara tá morrendo?** ⇒ **Se acalme** (D) (L-10 e 43 caracteres) ≡ **Be cool; Be calm; Stay calm.**

Thank God. (ansiedade) Demonstrar alívio por ter se livrado de algo que o afligia. □ Donny e Vic estão no casamento de um amigo e Vic faz um comentário sobre seu casamento fracassado: *I barely remember my wedding.* **Thank God.** (F3) ◊ **Não me lembro do meu casamento. Graças a Deus.** ◊ Eu mal me lembro do meu casamento. **Graças a Deus.** □ A mãe de Annie fica aliviada quando a vê em casa, depois de a filha ter passado a noite fora: **Thank God you're all right. Where**

were you? Who saw you? (F4) ◊ **Graças a Deus está bem. Onde esteve? Quem viu você?** ◊ **Ah, graças a Deus você está bem. Onde esteve? Quem viu você? & Ah, graças a Deus você está bem. Onde esteve? Quem viu?** □ Oliver diz depois de apagar o fogo: **It's over. Thank God I was here.** (F5) ◊ **Terminou. Por sorte eu estava aqui.** ◊ **Acabou. Graças a Deus eu estava aqui.**

That just wasn't funny at all. (raiva) Expressar irritação, repreendendo alguém. □ Janet repreende Donald por ter simulado um infarto e diz: **That just wasn't funny at all.** DONALD: *At least I tried.* (F2) ◊ **Não teve graça nenhuma. / Pelo menos eu tentei.** ◊ **Não teve graça nenhuma. / Pelo menos eu tentei.** ≡ **This is not funny.**

That's enough. (raiva) Intolerância diante de uma determinada situação. □ Ned mostra a Grover que não quer mais ouvir seus argumentos contra a separação e diz: **That's enough, son!** (F2) ◊ **Já chega, filho.** ◊ **Já chega, filho.** □ Emma fica com raiva, porque Walter quer levá-la para casa por estar bêbada e não poder dirigir: *Leave me alone. You're not my dad! I already got two dads!* **That's enough!** (F3) ◊ **Não é meu pai! Já tenho dois pais! Chega!** ◊ **Você não é meu pai. Eu já tenho dois. Isso já chega.** ≡ **I can't take it anymore; I've had enough!; I've had it!; That's it!**

That's good. (alegria) Ficar contente com a fala de outra pessoa. □ Donny e Dave ficam felizes quando Vic diz que tem um encontro e Donny diz: **That's good! It's terrific you're dating again.** (F3) ◊ **Que ótimo. Que bom que está saindo de novo.** ◊ **Mas que legal! Formidável. Acho legal que você está pronto pra sair de novo.** ⇒ **Que maravilha!** (D), (L - 46 caracteres) ≡ **This is great!; That's great!; What a kick.**

That's great! (alegria, uso consagrado) Ficar contente com a fala ou a atitude de

outra pessoa. □ Bárbara entrevista a candidata à vaga de empregada e quando ela fala de suas aulas, ela aprova: SUSAN: *I'm also attending a few classes at William and Mary College. But that won't interfere with my duties.* BÁRBARA: Ooh, **that's great!** *I'm happy for you, really.* (F5) ◇ *Freqüente o Colégio William e Mary. Mas não impedirá minhas obrigações. / Fico feliz por você.* [Não foi traduzido] ◆ *Eu também estudo Ciências Humanas na William and Mary College. Mas isto não irá interferir nos meus deveres. / Puxa, mas que ótimo! Eu fico muito feliz por você.* ⇒ **Que legal!** (D)

(ironia) Mostrar ironicamente que se irritou com algo que alguém fez. □ Daniel se irrita com Miranda por ela ter acabado com a festa por causa do telefonema da vizinha: Oh, **that's great!** *She called and you fucked the birthday party. That's great.* ◇ *Ela ligou e você acabou com a festa. Isso é ótimo!* ◆ **Que interessante!** *Ela te ligou e você acabou com a festa de aniversário. & Ah, que beleza! Ela telefonou e você acabou com a festa de aniversário, maravilha.* ⇒ **Que legal!** (D), (L – 47 caracteres)

That's how it's done. (surpresa) Ficar bastante impressionado com algo que alguém fez ou disse. □ Gwena fica admirada de como as crianças obedeceram Janet que as manda pra cama com raiva: GWENA: So, **that's how it's done!** CINDY: *What do we do now?* (F2) ◇ *Então, é assim que se faz. / Que fazemos agora?* ◆ *Então é assim que se faz. / O que é que a gente faz agora?*

That's it. (raiva) Mostrar impaciência diante de uma determinada situação. □ Donald se irrita com Ned por estar trancado no porão: **That's it!** *I've had it! That's ridiculous! Ned, your son is truly certifiable!* (F2) ◇ **Já chega.** *Isso é ridículo. Seu filho é um lunático.* ◆ **Já chega.** *É ridículo. Ned, seu filho com certeza não regula bem.* ⇒ **Basta!** (D), (L – 47 caracteres) (Morgan) ≅ **I can't**

take it anymore; I've had enough!; I've had it; That's enough!

That's my (girl). (amor) Mostrar que está orgulhoso do filho. □ Dave fica contente ao ver a filha Michelle jogando bem: **That's my girl!** (F3) ◇ **É a minha garota.** ◆ **É isso aí! Dá-lhe, garotal!** ⇒ **Essa é a minha filha!** (D), (L-21 caracteres)

That's my kind of guy. (alegria) Fazer um elogio a alguém admirável □ O senhor Lundy fica contente, porque, como ele, Daniel gosta de whisky: *A scotch drinker? That's my kind of guy.* (F1) ◇ *Um bebedor de whisky? É dos meus.* ◆ *Bebedor de Scotch? É do meu tipo de gente.* & *Gosta de whisky? Você é dos meus.*

That's not a problem. (compaixão) Mostrar para alguém que não ficou aborrecido com algo que aconteceu. □ Kim tenta mostrar a Dave que não está aborrecida com o fato de o filho não comer o peixe que ela preparou: **That's not a problem, really. I can make the burger, then.** (F3) ◇ **Não faz mal.** *Eu faço o hambúrguer.* ◆ **Não tem problema, Dave. Eu faço o hambúrguer. ⇒ **Tudo bem** (D) (L – 31 caracteres); **Sem problema.** (D) (L – 35 caracteres) ≅ **That's OK.****

That's OK. (desgosto) Mostrar para alguém que não ficou chateado com algo que aconteceu. □ Kim tenta dizer a Sheila e Heidi que não se importa de ficar de fora da conversa sobre seus filhos, quando sente exatamente o contrário: **That's OK.** (F3) ◇ **Não faz mal.** ◆ **Não. Tudo bem.** ⇒ **Sem problema** (D) (L – 14 caracteres); **Não tem problema.** (D) (L – 17 caracteres) ≅ **That's not a problem.**

That's ridiculous. (raiva) Demonstrar irritação com o que alguém está dizendo. □ A ex de Vic briga com ele porque ele não aceita o namorado na varanda, dizendo: **That's**

ridiculous. (F3) ◊ *Que ridículo.*
 ◆ **Ridículo!** □ A mãe de Annie se irrita com a terapeuta da filha por ela a achar dominadora: *Me? Controlling? That is ridiculous!* (F4) ◊ *Eu? Dominadora? Isso é ridículo.* ◆ *Eu? Opressora? Ah, isto é ridículo!* & *Eu? Dominadora? Isso é muito ridículo!*

That's shitty. (desgosto) Ficar chocado com o que alguém está dizendo. □ Gavin diz a Bárbara que lamenta o que está acontecendo entre ela e o marido: *I'm sorry. That's shitty!* (F5) ◊ *Sinto muito. É horrível.* ◆ *Sinto muito. Que chatol' ⇒ Que horror!* (D), (L – 24 caracteres) ≅ **How awfull**

That's (so) nice. (alegria) Ficar contente com a atitude de alguém. □ Miranda fica feliz por Stu se preocupar com o fim do seu casamento: *Oh God, that's so nice!* (F1) ◊ **Que gentil.** ◆ *Oh, meu Deus, quanta gentileza!* & *Nossa, mas quanta gentileza!* ≅ **How kind!**

That son of a bitch. (raiva) Expressar irritação, insultando alguém com impropérios. □ Dr. Townsend xinga um pai que se esqueceu do aniversário do filho: *That son of a bitch! Can I say that on the radio?* (F3) ◊ **Filho da mãe!** *Posso dizer isso no rádio?* ◆ *Mas que filho da mãe! Posso dizer isso no rádio?* ⇒ **Filho da puta.** (D), (L – 41 caracteres) ≅ **Dumb bastard; Faggot; Fuck face; Scum; You are a jerk; You idiot.**

That would be great. (alegria) Ficar contente com algo que alguém disse. □ As crianças ficam felizes com a possibilidade de o pai cuidar delas, enquanto a mãe está trabalhando e Lydia diz: *Mom, that would be great!* ◊ *Mãe ia ser jóia.* ◆ *Ah mãe, deixa.* [Não foi traduzido em VD1] & *É mãe, ótima idéia* ⇒ **Seria legal!** (D), (L – 16 caracteres); **Seria o máximo!** (D), (L – 19 caracteres) ≅ **That's good.**

That would make my day. (alegria) Sentir felicidade diante de um possível acontecimento. □ A Sra. Doubtfire diz a seus interlocutores que acha que viu Clint Eastwood. Se isso fosse verdade ela ficaria muito feliz: *I thought I saw Clint Eastwood. That would make my day.* (F1) ◊ **Achei ter visto Clint Eastwood. Ia fazer o meu dia.** ◆ *Pensei ter visto Clint Eastwood. Isto completaria o meu dia.* & *Achei que tinha visto Clint Eastwood. Isto ia alegrar o meu dia.* ⇒ **Ai sim eu ganhava o dia** (D), (L – 56 caracteres); **Ai sim eu tava realizada.** (D), (L – 57 caracteres)

The gloves are off. (raiva) Ameaçar alguém. □ Depois que Bárbara passa por cima de seu carro, Oliver diz com raiva: *Ok, the gloves are off.* (falando baixinho) *Look, I don't want to create a scene. I live in this neighborhood, too. But the gloves are off!* (gritando) (F5) ◊ **Agora é guerra.** *Não quero cenas. Também moro nesta vizinhança. Agora é guerra.* ◆ *Tá legal, a luta começou. Olha eu não quero fazer nenhuma cena. Afinal eu moro nessa vizinhança também. Mas a luta começou!*

This is absurd! (surpresa) Ficar surpreso e chocado com o que se presencia. □ Os convidados assistem estupefatos às agressões de Oliver e Bárbara e dizem: *This is absurd. It's just absurd.* (F5) ◊ **Isso é um absurdo.** ◆ **Que loucura! É um absurdo.**

This is a great day. (compaixão) Dar suporte a quem está desanimado. □ Oliver procura se mostrar bem alegre, porque a mulher reclama que ele vai trabalhar no sábado e no dia em que eles estão se mudando: *BÁRBARA: It's Saturday! OLIVER: Come on. This is a great day!* (F5) ◊ **É sábado. É um grande dia.** ◆ *Mas hoje é sábado! Pois é. É um dia lindo!*

This is (all) my fault. (culpa) Assumir a culpa por algo. □ Chris se sente culpado

pela separação dos pais: **This is all my fault!** (F1) ♦ **A culpa é toda minha.** ♦ **A culpa é toda minha.** & **É tudo culpa minha.** . ⇒ **É culpa minha** (D), (L – 13 caracteres) ≅ **It is all my fault.**

This is great. (alegria) Ficar contente com o comentário de outra. □ Grover está contente porque os pais estão participando da terapia de grupo: **This is great. We're talking. Let's continue.** (F2) ♦ **Isso é ótimo.** *Estamos conversando. Vamos continuar.* ♦ **Isso é ótimo.** *Estamos conversando. Vamos continuar.* □ Vic fica contente depois que desabafa e começa a participar do programa do Dr. Townsend: **This is great! The coffee is good too.** (F3) ♦ **É ótimo.** *O café é bom.* ♦ **E o café é ótimo.** ⇒ **Que legal!** (D), (L – 48 e 24 caracteres, respectivamente); **Que ótimo!** (D), (L – 48 caracteres) ≅ **That's good!**; **That's great!**; **What a kick**

This hurts (us) more than it hurts you. (ironia) Desdenhar do sofrimento dos pais, utilizando uma fórmula dita por eles para dar consolo a um filho que recebe um castigo corporal. □ TJ diz aos pais de Grover quando os deixa trancados no porão: **And remember: This hurts us more than it hurts you.** (F2) ♦ **E lembrem-se: isso dói mais em nós do que em vocês.** ♦ **E lembrem-se: isso dói mais em nós do que em vocês.**

(uso consagrado) Dar consolo a um filho que vai receber um castigo corporal.

This is not funny. (raiva) Repreender alguém. □ O pai grita com Grover porque ele não os deixa sair do porão: **This is not funny!** (F2) ♦ **Não tem graça.** ♦ **Não tem graça** ⇒ **Não tem graça nenhuma!** (D), (L – 22 caracteres) ≅ **That just wasn't funny at all.**

This isn't working. (desgosto) Demonstrar desânimo diante de algo que não está acontecendo conforme o previsto. □ Shelly se irrita com Morty porque ele não

quer marcar o casamento: SHELLY: *Morty, we have to talk about the wedding.* MORTY: *What are you talking about? We haven't even set a date.* SHELLY: *Exactly. Because this isn't working.* (F4) ♦ *Morty, temos que falar do casamento./ Nem marcamos a data. / Exato, Porque não está funcionando.* ♦ *Morty, você sabe, nós temos que discutir o casamento. / Do que está falando? Nem quer marcar a data! / Exatamente, pois não está dando certo.* & *Morty temos que falar sobre o casamento./ Do que está falando? Nem marcamos a data! / Exatamente, porque não está dando certo.* ≅ **It's not working.**

To make a long story short.

(uso consagrado) Interromper alguém com discurso extenso. □ Bárbara está se alongando demais na sua história sobre a compra dos cristais e Oliver a interrompe: **To make a long story short, a wealthy French couple had ordered a special design for their anniversary.** ♦ **Resumindo, um casal encomendara um modelo especial.** ♦ **Para encurtar a história, um casal havia encomendado um design especial para o aniversário deles.**

(ironia) Ironizar alguém repetindo algo dito por ele anteriormente. □ Na hora de dormir, Bárbara mostra o seu descontentamento com a intromissão do marido repetindo a fórmula: OLIVER: *I think everybody had a great time, don't you?* BÁRBARA: **To make a long story short, no.** (F5) ♦ *Todos se divertiram muito, não acha? / Resumindo, não.* ♦ *Bom, eu acho que todo mundo se divertiu, você não achou? / Para encurtar a conversa, não.* ⇒ **Pra resumir a história.** (D)

Wake up and smell the coffee (compaixão) Aconselhar alguém confuso diante de uma situação difícil. □ A Sra. Doubtfire aconselha Miranda a tomar cuidado com as intenções do seu pretendente: **Wake up and smell the coffee.** (F1) ♦ **Acorde e caia na real.** ♦ **Vê se acorda pra vida!** & **Você tem que acordar e cair na real.**

Watch your mouth. (raiva) Repreender alguém por ter dito um palavrão. □ Daniel briga com Chris por causa do modo como ele falou. DANIEL: *Listen. I'm not who you think I am.* CHRIS: *Ah, no, shit.* DANIEL: **Watch your mouth, young man.** (F1) ◇ *Ouçam. Não sou quem pensam que sou. / É mesmo, pô? / Olha como fala, rapaz.* ◆ *Prestem atenção. Não sou quem pensam que eu sou. / É, tem um saco. / Olha como fala comigo, garoto! & Prestem atenção. Eu não sou quem pensam que eu sou. / Deu pra desconfiar. / Olha como fala comigo, rapazinho!* ⇒ **Veja lá como fala!** (D), (L – 25 caracteres); **Dobre a língua!** (D), (L – 22 caracteres)

We are fine. (alegria) Mostrar felicidade. Janet diz a Grover que ela e o marido se acertaram quando passaram a noite no porão: *Come on, we are fine now. We're really happy.* (F2) ◇ **Estamos bem, muito felizes.** ◆ **Estamos bem agora. Super felizes.**

We can't take it anymore. (desgosto) Mostrar impaciência diante de determinada situação. □ Vic chega ao programa do Dr. Townsend e joga contra ele toda a raiva que os divorciados sentem do programa: **We can't take it anymore. This is for everybody.** (F3) ◇ **Não aguentamos mais! Falo por todo mundo!** ◆ **Eu não vou aguentar mais. E eu não falo só por mim. Falo por todo mundo.** ≅ **I've had enough!; I've had it; That's enough!; That's it.**

We'll see. (raiva) Demonstrar irritação com alguém e ameaçá-lo. □ O pai de TJ (Donald) ameaça responsabilizar Ned por tudo o que está acontecendo, dizendo que não vai ser punido porque o casamento de Ned acabou: DONALD: *I am not being punished because your marriage is falling apart, buddy. You'll be personally responsible for this.* NED: *It sounds like a kind of threat.* DONALD: *If that's what you think. [...]* **"We'll see.** (F2) ◇ Não

*vou ser punido porque seu casamento acabou, companheiro. Vou responsabilizar você pessoalmente por isso. / Está parecendo uma ameaça. / Pense o que quiser [...] Veremos. ◆ *Ninguém vai me castigar porque dois idiotas estão acabando seu casamento. Eu considero você pessoalmente responsável. / Isso está parecendo uma ameaça. / Bem, É o que você acha. ... / Vai, vai lá ... covarde!* [Não foi traduzido] □ Bárbara desafia Oliver quando ele diz que ela não ficará com a casa: *You will never get that house.* OLIVER: **We'll see.** BÁRBARA: *Yeah, we'll see.* (F5) ◇ *Jamais terá a casa. / Veremos. / É, veremos.* ◆ *Você nunca vai ficar com aquela casa. / Veremos. / É, veremos.**

We're gonna be all right. (compaixão) Apoiar alguém que está enfrentando uma situação difícil. □ Oliver tenta consolar Bárbara que fica com medo quando o lustre começa a cair: **We're gonna be all right. You see those two wires?** (F5) ◇ **Vamos sair dessa. Vê aqueles fios?** ◆ **Vai dar tudo certo, meu bem. Tá vendo aqueles fios?** ⇒ **Tudo vai acabar bem** (D), (L – 37 caracteres); **Vai ficar tudo bem** (D), (L – 36 caracteres); **Tudo vai dar certo** (D), (L – 36 caracteres) ≅ **Everything is gonna be fine; Everything is gonna be all right; It's gonna be all right.**

We should see each other more (ironia) Fingir interesse por alguém, utilizando uma fórmula de polidez. □ Dave paquera a mãe de um colega do filho, que interpreta literalmente a fórmula proferida por Dave, já que depois o visita em sua casa: SHEILA: *I don't see you enough.* DAVE: **We should see each other more.** ◇ *Vejo pouco você. / Devíamos nos ver mais.* ◆ *Que bom te ver! / Eu digo o mesmo. O que é difícil. / A gente devia se ver mais vezes.*

(fórmula de polidez, uso consagrado) Ser amável com o interlocutor ao término de uma conversa.

What a charming lady. (ironia) Dizer sarcasticamente que alguém o aborrece através de um clichê normalmente usado para fazer um elogio a alguém. □ Louise fica com raiva de Janet porque ela diz que não tem cigarro e que fumar é proibido na casa dela e diz: **What a charming lady!** (F2) ◇ **Que mulher encantadora!** ◆ **Que situação idiota!** ⇒ **Que mulher, hein?** (D), (L – 17 caracteres)
(uso consagrado) Fazer um elogio a alguém.

What a kick. (alegria, uso consagrado) 1. Mostrar-se contente diante de algo bastante agradável. □ Um diretor estreante fica feliz de ter uma atriz como Elise no elenco: **Man, what a kick! Elise Eliot in a Brett Artounian film.** (F4) ◇ **Puxa, que barato. Elise Eliot num filme de Brett Artounian.** ◆ **Pôxa, que beleza! Elise Eliot num filme de Brett Artounian.** & **Pôxa, é o máximo! Elise Eliot num filme de Brett Artounian.**

(ironia) 2. Fingir contentamento quando na verdade está contrariado. (F4) □ O ex-marido cumprimenta Elise quando ela chega no seu escritório: **Elise! What a kick but I'm on the phone ...** ◇ **Elise! Que prazer! Mas estou ocupado.** ◆ **Elise, mas que surpresa! Eu estou no telefone ...** & **Elise, que prazer, mas agora estou ocupado ...** ⇒ **Que legal!** (D), (L – 59 e 36 caracteres, respectivamente); **Que ótimo!** (L – 59 e 36 caracteres, respectivamente); **Que maravilha!** (L – 63 e 40 caracteres, respectivamente) ≅ **That's good!**; **That's great!**; **This is great.**

What a nerve! (raiva) Indicar irritação com a atitude de alguém. □ Brenda se revolta por o ex-marido de Cynthia chegar ao velório com a segunda mulher: **What a nerve! He should be hanging his head!** (F4) ◇ **Que audácia. Devia se envergonhar.** ◆ **Que coragem! Ele devia se envergonhar.** & **Que audácia! Ele devia se envergonhar. Que cara de pau!** (D) (L – 38 caracteres)

What am going to do with you? (raiva) Expressar irritação com a atitude de alguém. □ O gerente do McDonald's briga com o funcionário que chegou atrasado mais uma vez: **Max, what am going to do with you?** (F3) ◇ **O que vou fazer com você?** ◆ **O que é que deu em você, hein?** ⇒ **O que é que eu faço com você, hein?** ≅ **What (the hell) is wrong with you?; What's the matter with you?**

What a surprise! (ironia) 1. Fingir contentamento ao rever alguém. □ Kim chega e Vic diz quase num tom zombeteiro: **What a surprise!** (F3) ◇ **Que surpresa!** ◆ **Que surpresa!**
(uso consagrado) Demonstrar que teve uma surpresa agradável.

What a tragedy! (desgosto) Sensibilizar-se com um trágico acontecimento. □ Gunilla lamenta a trágica morte de Cynthia e diz a Elise: **Oh my god, what a tragedy!** (F1) ◇ **Meu Deus, que tragédia.** ◆ **Nossa, que tragédia!** & **Puxa, que tragédia!** ⇒ **Que horror** (D), (L – 21 caracteres) ≅ **How tragic!**; **What a tragedy!**; **How awful.**

What (the hell) is wrong with you? (raiva) Demonstrar irritação com a atitude de alguém. □ Janet grita com Grover porque ele volta a trancar a porta e não os deixa sair: **What is wrong with you?** (F2) ◇ **O que deu em você?** ◆ **O que é que deu em você, hein?** □ Depois de ser agredido fisicamente por Bárbara, Oliver pergunta: **What the hell is wrong with you?** (F5) ◇ **O que há com você?** ◆ **Que diabo tá havendo com você?** ⇒ **O que é que há com você?** (D), (L – 24 caracteres) ≅ **What's the matter with you?**

What (the hell) is going on (around here)? (raiva) Demonstrar irritação com a atitude de alguém. □ Miranda chega e vê

uma festa em sua casa e briga com Daniel que tenta acalmá-la: MIRANDA: **What the hell is going on around here?** DANIEL: *Don't get mad, honey!* (F1) ♦ **Que diabos está acontecendo?** / Não fique brava ♦ **Mas o que está acontecendo nesta casa?** Não fica zangada, querida. & **O que é que está acontecendo por aqui?** / Não fica brava, não. □ Bárbara se irrita porque Oliver está roncando e prende a respiração dele. OLIVER: **What's going on?** BÁRBARA: *I'm very upset.* ♦ **O que houve?** / Estou chateada. ♦ **O que foi? O que é?** / Eu não consigo dormir.

(ansiedade) Demonstrar nervosismo diante de um acontecimento. □ Morty fica desesperado quando é preso por fiscais: FISCAL: *Morton Cushman?* MORTY: *Yes, why?* FISCAL: *You have the right to remain silent ...* MORTY: **What is going on here?** *I'm a shooting a commercial.* FISCAL: *Federal Marshals.* MORTY: *Hey Bobby, call my lawyer!* (F4) ♦ **Morton Cushman?** / Sou. Por quê? / Tem o direito de se calar. / **Que há?** Estou fazendo um comercial! / Somos fiscais do Tesouro. / Bobby, Chama meu advogado. ♦ **Morton Cushman.** / O que é? / Tem o direito de ficar calado. / **Mas o que é isso?** Isso é um comercial! / Polícia Federal a mando do Imposto de Renda. / Chama meu advogado, Bobby. & **Morton Cushman?** / Sim, por que? / Tem o direito de permanecer em silêncio. / Pelo amor de Deus, **o que está acontecendo?** Estou gravando um comercial! / Somos agentes federais do Imposto de Renda. / Bobby, Bobby, chame meu advogado!. □ Susan fica preocupada quando não consegue entrar na casa dos Roses, porque todas as portas estão trancadas: **What's going on here?** ♦ **O que está havendo?** ♦ **O que está acontecendo?** ≅ **What's the matter?**

What's the matter with (me/you)? (raiva) Demonstrar irritação com a atitude de alguém. □ O gerente do McDonald's briga com Max que chegou atrasado mais uma

vez: MAX: *Can I show up at your place tonight?* GERENTE: *No you can't show up at my place tonight.* **What's the matter with you, man?** *I'm trying to fire you.* MAX: *You can't fire me. You love me.* (F3) ♦ **Posso dormir na sua casa?** / Não pode. **O que há com você?** *Estou tentando demiti-lo.* / Não pode me demitir, você me ama. ♦ **Posso ir na sua casa logo mais?** / É claro que não pode ir na minha casa. **O que deu em você, hein cara?** *Eu estou tentando te despedir.* / Você não pode me despedir você me ama. (desgosto) Mostrar que está arrependido de algo que fez. □ Emma diz ao pai que sente muito pelo que aconteceu: **What's the matter with me, daddy?** (F3) ♦ **O que há comigo?** ♦ **O que é que há comigo, hein?**

(compaixão) Demonstrar preocupação pelo sentimento do outro. □ Oliver sente uma dor no peito e o cliente pergunta: **What's the matter?** OLIVER: *Nothing. I'm fine.* (F5) ♦ **O que foi?** Nada. Estou ótimo. ♦ **O que houve?** Nada. Eu estou bem. . □ Annie se preocupa com o comportamento estranho da filha: **What is the matter with you? Why are you so crabby today, honey?** (F4) ♦ **O que há com você?** Porque o mau humor? ♦ **O que você tem?** Porque o mau humor hoje, querida? & **Qual o problema com você?** Por que está tão ranzinza hoje, querida? ≅ **What's wrong?; What's going on?**

What's wrong (with that)? (raiva, uso consagrado) Tirar satisfação por causa da atitude de alguém. □ TJ fica zangado com Grover, quando ele diz que Matt está bajulando TJ. Então TJ pega Grover pelo colarinho e diz: **What's wrong with that?** (F2) ♦ **O que está acontecendo?** ♦ **E daí? Tem algum mal nisso?**

(ironia) Fingir que está tirando. □ Matt finge que não gosta do comentário de TJ sobre as piadas de seu pai: **What about Matt's dad with those jokes?** MATT: **What is wrong with my dad's jokes (that)?** (F2) ♦ **E o pai do Matt com as piadas?** / **O que há de errado nisso?** ♦ **E o pai do Matt com aquelas piadas?** / O

que é que tem as piadas do meu pai? (compaixão, uso consagrado) □ Demonstrar preocupação pelo sofrimento dos outros. Brenda vê uma mulher chorando e pergunta: **What's wrong?** ◇ **Que foi?** ◇ **Qual o problema?** & **Que é que foi?**

You are a jerk. (raiva) Expressar irritação, insultando alguém com impropérios. □ Quando Bárbara tenta pegar a escultura que arrematou no leilão em que ela e Oliver se conheceram, ele a puxa com um cordão. Bárbara mostra todo o seu desprezo por ele dizendo: **You are a jerk!** (F5) ◇ **Você é desprezível.** ◇ **Você é um idiota!** ≅ **Dumb bastard; Faggot; Fuck face; Scum; That son of a bitch; You idiot.**

You are going too far. (raiva) Repreender alguém por ter cometido um erro. □ Vic ameaça Matt que tenta manter os pais longe da porta. Vic: **You are going too far with that.** MATT: **Stay back!** (F2) ◇ **Vocês foram longe demais.** / **Para trás!** ◇ **Você está indo longe demais.** / **Para trás.**

You are in very serious trouble. (raiva) Ameaçar alguém que fez algo desagradável. □ Janet ameaça os filhos por tê-los trancado no porão: **You two are in very serious trouble. You hear me? Very serious problems!** (F2) ◇ **Vocês dois estão encrencados, ouviram? Muito encrencados!** ◇ **Vocês dois estão numa bela enrascada, será que me ouviram? Numa bela enrascada mesmo!** ≅ **You're grounded.**

You are so childish. (raiva) Ofender o interlocutor. □ Janet e Ned brigam tentando desligar a eletricidade. Ela diz: **You are so childish!** NED: **Of course not.** (F2) ◇ **-Você é tão infantil!** -**Claro que não.** ◇ **Você é tão infantil!** / **Eu não sou não.** ⇒ **Você é tão criança!** D), (L – 35 caracteres)

You are the best. (alegria, uso consagrado) Fazer um elogio a alguém. □

Emma agradece à mãe e ao padastro pela festa de formatura: **Thank you guys. You are the best!** (F3) ◇ **Vocês são o máximo.** ◇ **Obrigada. Vocês são os melhores!** ⇒ **Vocês são demais!**

(Ironia) Mostrar aborrecimento com alguém, fazendo-lhe um elogio quando quer dizer exatamente o contrário. □ O ex-marido de Elise se aborrece por ela estar levando os móveis do seu escritório: ELISE: **I bought you these antiques.** BILL: **You are the best.** ◇ **Eu te comprei essas peças.** / **Você é a melhor.** ◇ **Eu comprei as antiguidades.** / **Você é demais!** & **Eu comprei essas antiguidades pra você.** / **Você é a melhor!**

You don't have the guts. (raiva) Desafiar alguém a fazer algo. □ Bárbara está para passar por cima do carro de Oliver e pede para ele sair, ele a desafia. BÁRBARA: **Get out of the car, hon.** OLIVER: **You're gonna have to kill me!** BÁRBARA: **I mean it, Oliver.** OLIVER: **You don't have the guts!** (F5) ◇ **Fora do carro!** / **Vai ter que me matar.** / **Não estou brincando.** / **Você não tem coragem.** ◇ **Saia do carro, benzinho.** / **Você vai ter que me matar!** / **Eu falo sério, Oliver.** / **Você não tem coragem.**

You idiot! (raiva) Expressar irritação, insultando alguém com impropérios. □ A filha de Bárbara e Oliver se irrita porque o namorado quer continuar a fazer amor e não escuta quando ela diz que a casa está pegando fogo: FILHA: **Oh God. My house is on fire!** NAMORADO: **Mine too, babe.** FILHA: **Really, you idiot!** (F5) ◇ **Minha casa pegou fogo!** / **Eu também!** / **De verdade, idiota!** ◇ **Ah não, tá tudo pegando fogo!** / **Eu também tô, gata.** / **Ah não, pára com isso, seu idiota!** ≅ **You little shit!**

You little shit. (raiva) Mostrar irritação com alguém. □ Donny fica com raiva pela recusa da filha em querer se entender com ele e diz: **You little shit.** (F3) ◇ **Sua**

idiotazinha! ♦ *Vai. Vai embora* [Não foi traduzido] ≅ **You idiot!**

You look beautiful. (amor) Elogiar a aparência de um ente querido. □ Oliver elogia Bárbara: **You look beautiful!** (F5) ♦ **Está linda.** ♦ **Você está bonita.** ≅ **You look fabulous!**; **You look good!**; **You look great!**; **You were terrific!**

You look fabulous. (amor) Elogiar a aparência de um ente querido. □ Claire faz um elogio ao ex-marido e esse retribui da mesma forma: CLAIRE: *You look good.* DONNY: *You look good too, Claire.* **You look fabulous.** (F3) ♦ **Você está bonito./ Você também. Está fabulosa.** ♦ **Você tá ótimo!/ Você também tá ótima. Fabulosa.** ≅ **You look beautiful!**; **You look good!**; **You look great!**; **You were terrific!**

You look good. (amor) Elogiar a aparência de um ente querido. □ Claire faz um elogio ao ex-marido e esse retribui da mesma forma: CLAIRE: **You look good.** DONNY: *You look good too, Claire. You look fabulous.* (F3) ♦ **Você está bonito./ Você também. Está fabulosa.** ♦ **Você tá ótimo!/ Você também tá ótima. Fabulosa.** □ Morty elogia Brenda: **You look good, Bren. / You too.** (F4) ♦ **Está bonita, Bren. / Você também está.** ♦ **Você está bonita, Bren./ Você também. & Você está bonita, Bren./ Você também.** ≅ **You look fabulous!**; **You look good!**; **You look great!**; **You were terrific!**

You look great. (alegria) Elogiar a aparência de um ente querido. □ Um casal vê Elise no andaime e diz: *Elise, you look great!* (Elise diz que não está ouvindo e eles gritam:) **You look great!** (F4) ♦ **Elise, você está linda! Está deslumbrante.** ♦ **Elise, você está ótima! Está ótima!** & **Elise, você está linda! Você está linda.** ≅ **You look**

fabulous!; **You look good!**; **You look beautiful!**; **You were terrific!**

You're doing (just) fine (compaixão) Encorajar alguém que está enfrentando situações difíceis. □ *A enfermeira encoraja Oliver para que ele não se angustie quando ele volta a si no hospital: You're doing just fine.* (F5) ♦ **Tudo bem** ♦ **Está tudo bem.** ≅ **Everything is gonna be all right!**; **Everything is gonna be fine!**; **It's gonna be all right!**; **It's all going to work out.**

You're gonna do fine. (compaixão) Encorajar alguém que está enfrentando situações difíceis. □ Dave encoraja Sheila a ter novos encontros: *Don't worry. You're gonna do fine. Guys go crazy for girls like you.* (F3) ♦ **Vai se dar bem.** Os caras ficam loucos por garotas como você. ♦ **Não esquentar não. Vai dar tudo certo.** Os homens adoram mulheres assim. ≅ **Everything is gonna be all right!**; **Everything is gonna be fine!**; **It's gonna be all right!**; **It's all going to work out.**

You're grounded. (raiva) Punir alguém (geralmente os pais punem os filhos) por fazer algo errado. □ Ned ameaça os filhos por tê-los trancado no porão: *As a matter of fact, right now you're both grounded!* (F2) ♦ **Na verdade, estão de castigo.** ♦ **E pra falar a verdade, os dois estão de castigo!**

You're making me nuts. (raiva) Mostrar que está com raiva de alguém. □ Bárbara chega na sauna onde havia deixado Oliver trancado e grita: *What do you expect? You killed my cat. You're making me nuts, Oliver.* (F5) ♦ **O que esperava. Você matou o meu gato! Você me levou à loucura!** ♦ **O que você esperava? Matou o meu gato. Você está me deixando maluca!** ⇒ **Você me deixa louca.** D), (L – 54 caracteres)

You're out of your mind. (raiva) Ficar aborrecido com alguém que o força a fazer o

contrário do que deseja. □ Morty se irrita com Brenda por ter descoberto suas tramóias. MORTY: *What do you want? Money?* BRENDA: *Every cent.* MORTY: ***You're out of your mind!*** (F5) ◇ *Quer dinheiro? /-Cada centavo. -Está louca!* ◇ *O que vocês querem? Dinheiro? /Cada centavo. / Estão malucos!* & *Você quer o que? Dinheiro? / Cada centavo. / Você está louca!* ⇒ **Perdeu o juízo D**), (L – 30 caracteres) ≅ **Get real.**

You've done a great job. (compaixão) Confortar alguém que se sente culpado. □ Ned conforta Janet quando ela acha que não criou bem os filhos: ***You've done a great job.*** (F2) ◇ ***Fizemos as coisas certas.*** ◇ ***Você foi uma ótima mãe.***

You were terrific. (amor) Elogiar um ente querido.. □ Donny elogia a filha pelo discurso de formatura: ***You were terrific!*** (F3) ◇ ***Esteve ótima.*** ◇ ***Você foi demais!*** ≅ **You look fabulous!; You look good!; You look beautiful!**

You wish. (raiva) Irritar-se com o que alguém falou. □ Oliver fica chateado quando Bárbara pede o divórcio, provoca-a e ela responde irritada: OLIVER: *Is there somebody else? Another man?* BÁRBARA: *No.* OLIVER: *Another woman?* BÁRBARA: ***You wish.*** (F5) ◇ ***Existem alguém? Outro homem? / Uma mulher? / Não é isso.*** ◇ ***Há outra pessoa? Outro homem? / Não. / Uma mulher? / Nada disso!***

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese se propôs a analisar a tradução de clichês de emoção em 5 filmes dublados e legendados para vídeo e TV, tentando verificar a hipótese de que algumas das traduções produzidas, embora sejam gramaticais, soam estranhas para falantes nativos do português, ou seja, não são naturais na língua de chegada.

A análise da tradução dos mais de 250 clichês encontrados nos filmes revelou cinco normas utilizadas para traduzi-los. A primeira não confirma a hipótese, porque mostra que mais da metade dos clichês (aproximadamente 150) foram traduzidos pelos seus correspondentes em português. Esse resultado sugere que o tradutor brasileiro, quando não está diante de nenhuma das limitações da Tradução Audiovisual, opta pelo uso de expressões naturais para o falante nativo do português, como a tradução de *Go ahead* por *Vá em frente* e *What a nerve* por *Que audácia*.

Entretanto, as outras normas mostram a ausência de naturalidade das traduções. A segunda refere-se à criação de expressões gramaticais, porém pouco naturais em português. A terceira apresenta a tradução usando expressões que não são tidas como clichês. A quarta expõe a suavização das palavras de baixo calão. A última refere-se à linguagem coloquial usada na dublagem, ao invés de uma variante mais culta usada na legendagem, bem distante da oralidade que se espera no diálogo de um filme.

A criação de expressões não-naturais, apesar de não cobrir a maioria das ocorrências, constituiu-se em um fenômeno observado na tradução de todos os filmes analisados, principalmente nos filmes "Uma Babá Quase Perfeita" e "Bye, Bye, Love – Os Descasados" que tiveram 14 e 15 clichês, respectivamente,

traduzidos por essa norma. Foram produzidas expressões que soam artificiais para falantes nativos do português, tais como, *Que trágico (How tragic)*, usado para indicar que ficamos penalizados com algo acontecido a alguém e *Vamos voltar aos negócios (Let's get down to business)*, usado para retomar algo que havia sido iniciado anteriormente. Essas expressões podem vir compor o cotidiano lingüístico dos falantes do português. Muitos clichês do português podem ter surgido por intermédio dessa via, como aconteceu com a expressão *Esqueletos no armário (Skeletons in the cupboard)*, que está se incorporando à língua sob forma de um clichê, como atesta o uso dessa expressão por órgãos da imprensa (a revista VEJA e os jornais FOLHA DE SÃO PAULO e A GAZETA).

A terceira norma refere-se à tradução por uma expressão não-clichê, ou seja, foram usadas traduções adequadas somente ao contexto do filme. A norma foi usada poucas vezes, isto é, somente 21 clichês foram traduzidos dessa forma. Essas traduções estão circunscritas ao contexto do filme, ou seja, não se poderia generalizar o seu uso para contextos semelhantes.

A ausência de naturalidade aparece, porque naquela situação o interlocutor esperaria um clichê. No filme "Uma Família Quase Perfeita", o personagem precisava criar coragem para se aproximar de uma garota em quem estava interessado. Antes de fazer isso, tenta encorajar a si mesmo dizendo as palavras de um livro de uma psicóloga ("Feel the fear and go for it). Nessa situação, seria esperado palavras de ânimo tais como *Vá em frente* ou *Vá à luta*, mas em vez delas o tradutor utilizou "Reaja" não é o que alguém esperaria ouvir em uma situação como essa, já que tem significado, pois exige reflexão por parte do interlocutor. *Vá em frente* e *Vá à luta* têm a função de estímulo, pois já se transformaram em clichês.

Nos melodramas familiares, não são comuns as palavras de baixo calão, todavia as poucas que apareceram foram suavizadas na tradução, principalmente nas versões dubladas. As versões legendadas, apesar de também apresentarem essa tendência à suavização do palavrão, já possuem alguns casos em que essas palavras foram traduzidas por palavras de baixo calão em português, como *Shit* por *Merda* e *Faggot* por *Viado*. Na versão dublada, esses clichês foram traduzidos por *Droga* e *Frouxo*, respectivamente.

Em alguns filmes violentos, o que não é o caso dos estudados aqui, em que o palavrão tem a função de caracterizar o linguajar dos personagens, essa norma não é seguida na legendação. Na dublagem, por ser usada, principalmente, em filmes exibidos pela TV aberta, as palavras de baixo calão são quase sempre minimizadas.

A quinta e última norma tem relação com o nível de linguagem da tradução. Foi utilizada uma linguagem coloquial nas versões dubladas e linguagem culta na legendação. Os elementos gramaticais próprios da linguagem culta observados na legendação e que levaram a essa conclusão foram: a preferência pela colocação pronominal enclítica; a não-alternância dos pronomes de tratamento "tu" e "você"; a prevalência das formas reduzidas gramaticalmente do verbo "estar" e da preposição "para"; a ausência da partícula expletiva "é que" e do pronome pessoal do caso reto como complemento verbal; a preferência pela primeira pessoa do plural, "nós" em vez do coloquial "a gente".

Em versões legendadas mais recentes, já se pode encontrar alguns aspectos da linguagem coloquial, além do uso da linguagem de baixo calão como foi relatado anteriormente. As empresas legendadoras começam a autorizar esse tipo de linguagem, principalmente nos casos em que esse uso é importante para a caracterização do personagem.

Por todas as observações feitas, vê-se que é impossível chegar a conclusões definitivas a respeito da tradução de clichês na legendação e na dublagem, visto ser o processo tradutório dependente do contexto em que a tradução se realiza. Por isto, dizer que um clichê deve ser sempre traduzido da mesma maneira (tradução literal), quaisquer que sejam as circunstâncias, é uma afirmativa que não se sustenta quando se trata da análise da tradução para os meios audiovisuais.

Infelizmente, a maioria dos trabalhos no Brasil sobre o assunto carecem de reflexões mais aprofundadas sobre a influência do ambiente audiovisual no resultado final das traduções. Muitos deles ainda estão centrados apenas no produto, discutindo as soluções dos tradutores, sem levar em conta as restrições impostas ao legendista e ao tradutor para dublagem.

Entretanto, a pesquisa em tradução audiovisual está apenas começando no Brasil. Esse é um campo em que se abrem muitas possibilidades, tanto no que diz respeito à dublagem, quanto à legendagem. No primeiro caso, não existe nenhum trabalho referente à dublagem sincronizada no país, já que a pesquisa de Franco (tese de doutorado não concluída), também inédita no Brasil, é sobre "voice-over".

Todos os trabalhos sobre legendagem no país estão voltados para a legenda aberta, uma vez que somente agora a legenda fechada (closed caption) começa a ganhar importância com a possibilidade de uma lei que obriga todos os canais de televisão a legendarem seus programas. Além visar os espectadores com problemas auditivos, esse tipo de legendagem tem ajudado consideravelmente nas traduções para o português, principalmente quando o filme não dispõe de roteiro. Com a comercialização de produtos audiovisuais

brasileiros no exterior, a legenda fechada pode também ajudar na tradução para outras línguas, devido à presença do original na tela.

Além do uso intralingual, a legenda fechada começa a ser usada também em traduções interlinguais pelo sistema DVD, em que o espectador através de um dispositivo do sistema escolhe a versão que lhe convém (dublada, legendada ou original). A discussão a respeito do uso da legenda fechada, a qual só era utilizada em traduções intralinguais e agora passa a ser empregada em traduções interlinguais, relaciona-se ao fato da quantidade de edição a ser feita nesse tipo de legenda. Alguns acreditam que, quando a legenda fechada é intralingual, a quantidade de edição deve ser reduzida, visto ser a velocidade de leitura dos deficientes auditivos maior do que a dos outros espectadores. Então, a versão resultante é quase uma transcrição. Não se sabe se esse princípio pode ser estendido à legenda fechada interlingual. A legenda aberta interlingual exige muitas reduções. Aplicar o mesmo princípio à legenda fechada interlingual, significa o número de caracteres por segundo terá que ser, aumentando assim a velocidade de leitura dos espectadores que assistem a um filme em língua estrangeira.

Outro tipo de pesquisa da maior relevância nessa área seria estudar o uso da legenda no ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras. Nobili (1995) realizou um estudo interessante sobre a aprendizagem de uma língua estrangeira através das legendas. Com o auxílio da legendação de filmes na língua original (filme francês com legenda em francês), a autora trabalhou a compreensão oral, ao mesmo tempo em que discutia relação entre a leitura e a escrita na aprendizagem de uma língua estrangeira.

Na área do estudo dos clichês, um aspecto que merece ser investigado é a descrição de clichês em português. A falta de literatura sobre o assunto levou-me

a trabalhar apenas sob a luz de minhas reflexões e análises sobre as expressões que se constituiriam em clichê ou fórmula situacional na nossa língua. É fundamental que se comece a trabalhar com esse assunto em língua materna, já que em inglês o material é bastante significativo.

Ao concluir esse trabalho, espero ter contribuído para a discussão sobre a tradução de clichês para produções audiovisuais. Anseio também que os resultados da pesquisa, em especial o glossário, possam servir de material de referência para o trabalho do tradutor de filmes no Brasil, cuja tarefa é tão fascinante, mas cheia de limitações. Finalmente, não tenho dúvidas de que a tradução audiovisual é uma área fértil a ser explorada pelos pesquisadores desse país, já que suscita vários tipos de questionamentos.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, L. Subtíler: Legendador ou Legendista? A ser publicado nos Anais do CIATI -Congresso Ibero-Americano de Tradução e Interpretação. São Paulo, 1998.
- AMERICAN HERITAGE DICTIONARY, The. Boston, Houghton Mifflin Company, 1991.
- ARAÚJO, V.L.S. *In Search of Norms of Film Translation*. In Anais do VI Encontro Nacional de Tradutores – Integração Via Tradução, São Paulo, Humanitas, 1998, 279-281.
- _____. *The Translation of Clichés of Emotion in Dubbed and Subtitled Films*. In Languages & The Media. 2nd International Conference and Exhibition on Quality and Standards in Audiovisual Language Transfer. Book of Abstracts. Berlim, International WHERE + HOW, 1998, 22- 24.
- _____. A Tradução dos Clichês da Emoção em "Uma Babá Quase Perfeita (Mrs. Doubtfire). São Paulo, USP, trabalho não publicado, 1997..
- ARROJO, R. Oficina de Tradução. São Paulo, Ática, Série Princípios, 1986.
- ARROJO, R. *A Que São Fiéis Tradutores e Críticos de Tradução?* In Tradução, Desconstrução e Psicanálise. Rio de Janeiro, Imago, 1993, 15-26.
- ARROJO, R. & RAJAGOPALAN, K. *Searle e a Noção de Literalidade*. In O Signo Desconstruído. Implicações para a Tradução, a Leitura e o Ensino. Campinas, Pontes, 992, 113-121.
- AUSTIN. J.L. How to Do Things With Words. 2. ed., Oxford, Oxford University Press, 1962

- _____. Quando Dizer é Fazer. Palavras e Ação. Trad. por Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre, Artes Médicas 1990.
- BAKER M. & HOCHÉL B. *Dubbing*. In Routledge Encyclopedia of Translation Studies. ed. Mona Baker, Londres, Routledge, 1998, 74-76.
- BALLESTER, A. *The Politics of Dubbing. Spain: A Case Study*. In Translation and the Manipulation of Discourse. Selected Papers of the Cera Research Seminars in Translation Studies 1992-1993. Jansen, P. (ed.), Leuven, CETRA – The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures, 1995, 159-181.
- BAMBA, M. Da Interação da Língua Falada com a Língua Escrita a Outras Formas de Interação Semiótica na Geração de Texto de Legendas de Filmes. São Paulo, Dissertação de Mestrado, USP, 1997.
- BARBOSA, Maria Aparecida Barbosa. *Da Microestrutura de Vocabulários Técnico-Científicos Bilingües: Para um Microsistema Terminológico de Ecologia e Meio Ambiente*. In IV Simpósio Iberoamericano de Terminología - RITERM. Buenos Aires, Unión Latina, 1994, p.141-146.
- BENJAMIN, W. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In Magia e Técnica. Arte e Política. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Volume 1. Trad. por Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed., São Paulo Brasiliense, 1985, 165-196).
- BERMAN, R.A. Fade In: The Screenwriting process. 2. ed., Studio City, California, Michael Wiese Productions, 1997
- BOHN, O. *Formulas, Frame Structures, and Stereotypes in Early Syntactic Development: Some New Evidence from L2 Acquisition*. In Linguistics, número 24, 1986, 185-202.

- BLOCKBUSTER ENTERTAINMENT. Guide to Movies and Vídeos. Nova York, Dell Publishing, 1998.
- BONFIM, N. *Dublês de Voz*. Set- Cinema e Vídeo, São Paulo, Azul, nº 9, setembro de 1995, 50-53.
- _____. *Quando o Título Sai Pela Culatra*. Set- Cinema e Vídeo, São Paulo, Azul, nº 9, julho de 1995, 50-53.
- _____. *A Traição da Tradução*. Set- Cinema e Vídeo, São Paulo, Azul, nº 4, abril de 1995, 34-37.
- CABRERA INFANTE, G. *Por Quién Doblan las Películas?* In *Cine o Sardina?* Madri, Alfaguara, 1997, 67-79.
- CAMACHO, M. *Palavras Vãs*. Veja, São Paulo, 5/11/97, 126-127.
- CANÓS, R.A. *The Colloquial Register in Dubbing*. In Translation and the Manipulation of Discourse. Selected Papers of the Cera Research Seminars in Translation Studies 1992-1993. Jansen, P. (ed.), Leuven, CETRA – The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures, 1995, 183-200.
- CHAPMAN, R.L. American Slang. Nova York, Harper & Row Publishers, 1987.
- CIPRO NETO, P. & INFANTE, U. Gramática da Língua Portuguesa- Pasquale & Ulisses. São Paulo, Scipione, 1998.
- CORTIANO, E.J. A Model for Assessing the Quality of Videofilm Translation. Curitiba, Dissertação de Mestrado, 1990.
- COLLINS COBUILD ENGLISH LANGUAGE DICTIONARY. Londres, Collins Publisher, 1987.
- COLLINS COBUILD STUDENT'S DICTIONARY. BRIDGE BILINGUAL PORTUGUESE. Londres, HarperCollins Publishers, 1995.

- COULMAS, F. *On the Sociolinguistics Relevance of Routine Formulae*. In Journal of Pragmatics, vol.3, 239-266, 1979.
- COWIE, A P. (ed) Advanced Learner's Dictionary. 4 ed, Oxford, Oxford University Press, 1989).
- DANAN, M. *Dubbing as an Expression of Nationalism*. In Meta, volume XXXVI, nº 4, 1991, 606-614.
- DELABASTITA, D. *Translation and the Mass Media*. In Basnett, S. & Lefevere, A. (eds.) Translation History and Culture. Londres, Pinter Publishers, 1990, 97-109.
- DE LINDE, Z. *Subtitling Principles, Practices and Problems*. In Perspectives: Studies in Translatology, 3(1), Dinamarca, Museum Tusculanum Press, 1995, 9-20.
- DE LINDE, Z. & KAY, N. The Semiotics os Subtitling. Manchester, St. Jerome Publishing, 1999.
- DICTIONARY OF ENGLISH LANGUAGE AND CULTURE. Essex, Inglaterra, Longman, 1992.
- DRIES, J. Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution. Manchester, The European Institute for the Media, 1995.
- FERGUSON, C. *The Structure of Politiness Formulas*. In Language and Society, vol. 5, 1976, 137-151.
- FERNANDES, M. The Cow Went to the Swamp - A Vaca Foi pro Brejo. 4 ed., Rio de Janeiro, Record, 1989.
- FOWLER, H.W. Modern English Usage. 3 ed., editada por R. W. Burchfield, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- GAMBIER, Y. (ed.) Language Transfer and Audiovisual Communication. A Bibliography. 2 ed., Turku, Unipaps, 1997.

- HOLANDA FERREIRA, A. B. Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa. São Paulo, Editora Nova Fronteira, 1988.
- KOOGAN & HOUAISS. Enciclopédia e Dicionário. Rio de Janeiro, Edições Delta, 1994.
- FRANCO, E.P.C. Everything you Wanted to Know about Film Translation (But Did not Have the Chance to Ask). Florianópolis, Dissertação de Mestrado, 1991.
- _____. Documentary Film Translation: A Specific Purpose. Livro de Resumos do 2º Congresso do EST (European Society for Translation Studies), Granada, 1998.
- GAMBIER, Y. (ed) Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages & the Media. Turku – Finlândia, University of Turku, centre for Translation and Interpreting, 1998.
- _____. (ed.) Language Transfer and Audiovisual Communication. A Bibliography. Turku – Finlândia, Unipaps, 1997.
- GENTZLER, E. Polysystem Theory and Translation Studies. In Contemporary Translation Theories. Londres e Nova York, Routledge, 1993, 105-143.
- GONÇALVES, J.L.V.R. Processos Inferenciais Relacionados à Priorização de Informações na Tradução de Legendas de Filmes: O Redundante e o Relevante sob a Ótica do Princípio da Relevância. Belo Horizonte, Dissertação de Mestrado, UFMG, 1998.
- GORIS, Olivier. The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. In Target, John Benjamins, volume 5. nº 2, 1994, 169-190.
- GOTTLIEB, H. Subtitling: Diagonal Translation. In Perspectives: Studies in Translatology, Dinamarca, Museum Tusulanum Press, 1994, 2(1), 101-121.

- _____. *Subtitling*. In Routledge Encyclopedia of Translation Studies. In Baker, M. (ed), Londres, Routledge, 1998a, 244-248.
- _____. *Anglicisms and TV Subtitles in an Anglified World*. In Languages & The Media. 2nd International Conference and Exhibition on Quality and Standards in Audiovisual Language Transfer. Book of Abstracts. Berlim, International WHERE + HOW, 1998b, 31- 33.
- HAENSCH, G et al. La Lexicografía. Madrid Gredos, 1982.
- HERMANS, T. *Norms and the Determination of Translation. A Theoretical Framework*. in Translation, Power, Subversion. eds. Roman Alvarez & Africa Vidal, Clevedon: Multilingual Matters, 1996.
- IVARSSON, J. Subtitling for the Media. A Handbook of an Art. Estocolmo, Transedit, 1992.
- _____. Subtitling. Simrishamm, Suécia, TransEditHB, 1998.
- JAMES, H. *Screen Translation Training and European Co-operation*. In Gambier, Y. (ed) Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages & the Media. Turku – Finlândia, University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998.
- JATALON, EQUIPE. Manual do Vídeo. São Paulo, Summus Editorial, 1991.
- KIRKPATRICK, B. Clichês: Over 1500 Phrases Explored and Explained. Nova York, St. Martins's Press, 1997.
- _____. *Clichês: Neither a Defense nor a Comdemnation*. In English Today 47, Cambridge University Press, vol. 12, Nº 3, Julho, 1996b.
- KONDER, R. W. Portuguese Dictionary for Portuguese Speakers. Essex, Inglaterra, Longman, 1982.

- KRYK-KASTOVSKY, B. *Surprise, Surprise: the Iconicity-Conventionality Scale of Emotions*. In S. Niemeier & R. Dirven (eds.) The Language of Emotions. Amsterdam, John Benjamins, 1997, 155-169.
- LAMBERT, J. *Translation, or the Canonization of Otherness*. In Literaturkanon - Medianereignis - Kultureller Text, Erich Schmidt Verlag, s/d, 160-178.
- _____ *Language and Social Challenges for Tomorrow: Questions, Strategies, Programs*. In Gambier, Y. (ed) Translating for the Media. Papers from the International Conference Languages & The Media. University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998, 12-33.
- LINDENFELD, J. *The Cross-Cultural Translation of Linguistic Routines*. In Babel, vol.39, número 3, 1993, 151-157.
- LUYKEN, G.M. et al. Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience. Manchester, The European Institute for the Media, 1991.
- McARTHUR, T. The Oxford Companion to the English Language. Oxford, Oxford University Press, 1992.
- MENDONÇA, M. *Sinônimo de Legenda*. Época, 20/09/1999, 84-85.
- MORGAN, J.R. Expressões Idiomáticas. Catanduva, Gráfica Santa Cecília, s/d.
- MOUZAT, A. M. A Forma e o Sentido na Tradução: A Tradução de Filmes por Legendas. São Paulo, Tese de Doutorado, USP, 1995.
- NOBILI, P. *Cinema(to)grafo. L'Uso Didattico dei Sottotitoli per L'Apprendimento delle Lingue Straniere*. In Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata, Bologna, volume XXIV, número 1, 1995, 151-172.
- NORRICK, N. R. *Involvement and Joking in Conversation*. In Journal of Pragmatics, volume 22, 1994, 409-430.

- NOVA CULTURAL. Guias Práticos - Vídeo. São Paulo, Nova Cultural, 1998.
- NIEMEIR, R. & DIRVEN, R. (eds.) The Language of Emotions. Amsterdam, John Benjamins, 1997.
- OMONDI, L. *Dholuo Emotional Language: an Overview*. In S. Niemeier & R. Dirven (eds.) The Language of Emotions. Amsterdam, John Benjamins, 1997, 87-109.
- PAGANI, M.C. Subtitles of Movies: the Inadequacies of Translations of face-to-face Dialogues in Videofilms. Niterói, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 1994.
- PAQUIN, Robert. *Translator, Adapter, Screenwriter. Translating for the Audiovisual*. In Translation Journal. <http://www accurapid.com/journal/04stndrd.thm>, 1998a.
- _____. *Translating for the Audio-Visual in a Bilingual Country. The Canadian Dubbing Experience*. In Translating for the Media. Papers from the International Conference LANGUAGES & THE MEDIA. Gambier, Y. ed., Turku - Finlândia, University of Turku, Centre for Translation and Interpreting, 1998b.
- PARAIRE, P. O Cinema de Hollywood. Trad. por Marina Appenzeller. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- PARTRIDGE, E. A Dictionary of Catch Phrases. British and American English from 16th Century to the Present Day. Revisado e ampliado por Paul Beale. 2 ed. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1985.
- PASSWORD. English Dictionary for Speakers of Portuguese. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

- PAWLEY, A & SYDER, F.H. *Two Puzzles for Linguistic Theory: Nativelike Selection and Nativelike Fluency*. In Richards, J. & Schmidt (eds.) Language and Communication, Londres, Longman, 1983, 191-226.
- RAJAGOPALAN, K. *O Austin do Qual a Linguística não Tomou Conhecimento e a Linguística com a Qual Austin Sonhou*. In Cadernos de Estudos Linguísticos, nº 30, 1996, 105-116.
- REY-DEBOVE, J. *Étude Linguistique et Sémiotique des Dictionnaires Français Contemporains*. In Approaches to Semiotics, editor Thomas A. Sebeok. Paris, Mouton, nº 13, 1971, 151-314.
- RODRIGUES, C. C. Tradução e Diferença: Uma Proposta de Desconstrução da Noção de Equivalência em Catford, Nida, Lefevere e Toury. Campinas, Tese de Doutorado, Unicamp, 1998.
- RODRIGUES, R. Por Trás das Imagens: Um Estudo da Legendação no Brasil. São Paulo, Dissertação de Mestrado, USP, 1998.
- ROGERS, J. The Dictionary of Clichés. Nova York, Facts on File Publications, 1985.
- SCHIMIDT, M.A. & HAINFELDER, H.F. Dicionário de Locuções e Expressões Idiomáticas. Inglês-Português. São Paulo, The Universal Series, Casa Editorial Schmidt, 1992.
- SEARLE, J. *Linguistics and the Philosophy of Language*. In Linguistics and Neighboring Disciplines, eds. Renate Bartsch & Theo Vennemann, Amsterdam, North Holland Publishing Company, 1975, 89-100.
- SNELL-HORNBY, M. Translation Studies – An Integrated Approach. Edição revisada, Amsterdam/Philadelphia, 1988/1995.
- SOUZA, M. *A Tribo das Modernosas*. In Magali, São Paulo, Editora Globo, 1998.

- SPEARS, R. A. Common American Phrases in Everyday Contexts. A Detailed Guide to Real-Life Conversation and Small Talk. Lincolnwood, Illinois, NTC, 1992.
- SPEARS, R.A & BIRNER, B. & KLEINEDLER, S. Everyday American English Expressions. Illinois, USA, NTC Publishing Group, 1994.
- SWANEPOEL, P. *Getting a Grip on Emotions: Defining Lexical Items that Denote Emotions.* In Euralex '92 - Proceedings, 1992, 420-432.
- TAGNIN, S.E.O. Levels of Conventionality and the Translator's Task. Tese de Doutorado, São Paulo, USP, 1987.
- _____. Expressões Idiomáticas e Convencionais. São Paulo, Ática, 1989.
- _____. Glossário de Fórmulas Discursivas: De Rotina e Situacionais. Projeto CNPQ/USP, 1996.
- TOSCHI, H. *A Tradução na Prática: Legendas em Filmes.* In Tradução & Comunicação - Revista Brasileira de Tradutores. São Paulo, v.1, nº 1, Álamo, dezembro de 1981, 25-39.
- _____. *A Tradução para o Cinema e a Televisão.* In A Tradução Técnica e Seus Problemas. São Paulo, Álamo, 1983, 147-174.
- TOURY, Gideon. In Search of a Theory of Translation. Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- _____. Descriptive Translation Studies and Beyond. Amsterdam, John Benjamins, 1995.
- VILELA, M. Definição nos Dicionários de Português. Porto, Edições ASA, 1983.
- WHITMAN-LINSEN, C. Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures. Frankfurt, Peter Lang, 1992.
- WIDDOWSON, H.G. *Approaches do Discourse.* In Explorations in Applied Linguistics, Oxford, Oxford University Press, 1979, 112-140.

WILSS, W. *Verbal Stereotypes*. In Meta, XXXV 2, 378-388, 1990.

YORIO, D. *Conventionalized Language Forms and the Development of Communicative Competence*. In TESOL Quartely 14/4, 433-442, 1980.

ZABALBEASCOA, P. *Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies*. In Delabastita, D. The Translator, Manchester, St. Jerome, 1996, 235-257.

ZIJDERVELD, A. On Clichés. The Supersedure of Meaning by Function in Modernity. Londres, Boston, Henlay: Routledge & Kegan Paul, 1979.

ZUSMAN, W. *A Guerra dos Roses*. In Os Filmes que Vi com Freud. 5ª ed., Rio de Janeiro, Imago, 1994, 135-149.

ANEXO

A PESQUISA NOS DICIONÁRIOS

Notações:

American Heritage Dictionary (AHD)

Collins Cobuild Bridge Bilingual Portuguese (CBBP)

Collins Cobuild English Language Dictionary (Cobuild)

Dicionário Folha/Aurélio (Aurélio)

Dictionary of English Language and Culture (DELIC)

Koogan & Houaiss (K&H)

Longman Language Activator (LLA)

Merriam Webster Collegiate Dictionary (MWCD)

Oxford Advanced Learner's Dictionary (OALD)

Password (English Dictionary for Speakers of Portuguese) (Password)

Rosa Konder's Longman Dictionary for Portuguese Speakers (Konder)

1.1. ALEGRIA

1. Qualidade de alegre. 2. Contentamento, satisfação, júbilo, exultação. 3. Tudo quanto alegre, contenta, jubila. 4. Prazer moral, felicidade. 5. Divertimento, festa. (Aurélio)

Forte impressão de prazer causada pela posse de um bem real ou imaginário: pular de alegria. / Júbilo, contentamento, gáudio. Tudo o que alegre e contenta: os filhos são a alegria dos pais. / Sucesso feliz. / Festa, divertimento. (K&H)

JOY

a feeling of great happiness and contentment. (Cobuild)

1. a) A condition or feeling of great pleasure or happiness; delight. b) the expression or manifestation of such feeling. 2. A source or object of pleasure or satisfaction. (AHD)

1. a feeling of great happiness. 2. Person or thing that makes one feels happy. (OALD)

a word used especially in literature meaning a great feeling of happiness, often about something good that has happened. (LLA)

1 a) the emotion evoked by well being, success or good fortune or by the prospect of possessing what one desires. b) the expression or exhibition of such emotion. 2. A state of happiness or felicity. (MWCD)

1. **Joy** é uma sensação de grande alegria e prazer. 2. Algo que é **joy** faz você se sentir alegre ou lhe dá grande prazer. (CBBP)

1. great happiness [alegria] 2. Something that gives happiness. [alegria] (Konder)

1. great happiness. [alegria] 2. A cause of great happiness. [alegria] (Password)

1.2. AMOR

1. Sentimento que predispõe alguém a desejar o bem de outrem, ou de alguma coisa. 2. Sentimento de dedicação absoluta de um ser a outro ser ou alguma coisa; devoção, culto; adoração. 3. Inclinação ditada por laços de família; 4. Inclinação por pessoa de outro sexo, geralmente de caráter sexual, mas que apresenta grande variedade de comportamentos e reações. 5. Atração física e natural entre animais de sexos opostos. 6. Aventura amorosa; amores. 7. Afeição, amizade, carinho, simpatia, ternura. 8. Inclinação ou apego profundo a algum valor ou alguma coisa que proporcione prazer, entusiasmo, paixão. 9. Muito cuidado, zelo, carinho. 10. O objeto do amor. (Aurélio)

Afeição viva por alguém ou por alguma coisa. O amor a Deus, ao próximo, à pátria, à liberdade. / Sentimento apaixonado por pessoa do outro sexo: as mulheres inspiram amor. / Inclinação ditada pelas leis da natureza: amor materno, filial. / Paixão, gosto vivo por alguma coisa: amor às artes. Pessoa amada: coragem, meu amor. / Zelo, dedicação: trabalhar com amor. // Amor platônico: amor isento de desejo sexual. // Por amor de, por causa de. // Pelo amor de Deus, expressão que dá ênfase a um pedido: não faça isso, pelo amor de Deus. (K&H)

LOVE

1. very strong feelings of affection towards someone you are romantically or sexually attracted to.
 2. The feeling that a person's happiness is very important to you, and the way you show this feeling in your behaviour before them. 3. A deep liking for something or enjoyment of it, or a belief that it is important. (Cobuild)

1. a) An intense feeling for another person based on familial or personal ties. b. A strong affection for or attachment to another person based on regard or shared experiences or interests. 2. An expression of one's affection. 3. a) An intense attraction to another person based largely on sexual desire. b) The deep affection, tenderness, and concern felt for a person with whom one has or wishes to have a relationship based on sexual attraction. c) The person who is the object of such an attraction; beloved. 4. a) Intense sexual passion. b) Sexual intercourse. C) a love affair (sense 1). 5. An intense emotional attachment, as for a pet or treasured object. 6. a) a strong enthusiasm. b) the object of such an enthusiasm. 8. a) God's benevolence and mercy toward man. b) Man's devotion to or adoration of God. c) the feeling of benevolence, kindness, or brother hood towards others. (AHD)

1. Warm liking or affection: affectionate devotion. 2. Sexual affection or passion: 3. (*religion*) God's benevolence towards mankind. 4. Strong liking of something. (OALD)

1 a) (1) strong affection arising out of kinship or personal ties. (2) attraction based on sexual desire: affection and tenderness felt by lovers. (3) affection based on admiration, benevolence, or common interests. b) An assurance of love.

1. warm attachment, enthusiasm or devotion.

3. a) the object of attachment, devotion or admiration. b) a beloved person: DARLING – often address.

a) An unselfish loyal and benevolent concern for the good of another as (1) the fatherly concern of God for mankind (2) brotherly concern for others. b) A person's adoration for God. (MWCD)

Love é um sentimento muito forte de afeição ou amor por algo ou alguém. (CBBP)

1. a great fondness (shown by kindness, care, honour, respect, etc.) 2. Sexual desire and its expression. [amor, paixão] 3. Any great liking; a strong (not always good) desire. [amor, paixão] (Konder)

1. a feeling of great fondness or enthusiasm for a person or thing. [amor] 2. A person or thing that is thought with (great) fondness (used also as a term of affection. [paixão] (Password)

1.3. ANSIEDADE

Aflição, Angústia. 2. Anseio. Perturbação de espírito causada pela incerteza ou pelo receio. (Aurélio)

Angústia, aflição, grande inquietude. / Desejo veemente, impaciência, sofreguidão, avidez./ Estado psíquico acompanhado de excitação ou de inibição, que comporta uma sensação de constrição na garganta. (K&H)

ANXIETY

1. is a feeling of nervousness or worry about something, for example, that something bad might happen. 2. An **anxiety** to do something is a strong wish to do it, often mixed with a feeling of worry that you might not be able to. (Cobuild)

1. a) A state of uneasiness and distress about future uncertainties; apprehension; worry. b) A cause of such uneasiness: worry. 2. *Psychiat.* Intense fear or dread lacking an unambiguous cause or a specific threat. 3. Eagerness or earnestness often marked by uneasiness. (AHD)

Troubled feeling in the mind caused by fear and uncertainty about the fear. (OALD)

The feeling of being very worried about something that may happen or may have happened, so that you think about it all the time. (LLA)

1 (a) Painful or apprehensive uneasiness of mind usu. over an impending or anticipated ill. (b) Fearful concern or interest. (c) A cause of anxiety. 2 An abnormal and overwhelming sense of apprehension and fear often marked by physiological signs (as sweating, tension, and increased

pulse) by doubt concerning the reality and nature of the threat, and by self doubt about one's capacity to cope with it. (MWCD)

1. é um sentimento de nervosismo ou preocupação. 2. An **anxiety** é alguma coisa que faz uma pessoa ficar nervosa ou preocupada. (CBBR)

A feeling of fear and uncertainty about what may happen. [ansiedade, preocupação] (Konder)

Ansiedade. (Password)

1.4. COMPAIXÃO/SIMPATIA

(Compaixão) Pesar que em nós desperta a infelicidade, a dor, o mal de outrem; piedade; pena; dó; condolência. (Aurélio)

(Simpatia) 1. Tendência ou inclinação que reúne duas ou mais pessoas. 2. As relações que há entre pessoas que instintivamente se sentem atraídas entre si. 3. Sentimento caloroso e espontâneo que alguém experimenta em relação a outro. 4. Primeiros sentimentos de amor. 5. Faculdade de compartilhar as alegrias ou tristezas de outrem.

(Compaixão) Sentimento de pesar que nos causam os males alheios; comiseração, piedade, dó.

(K&H)

(Simpatia)

COMPASSION/SYMPATHY

Compassion is a feeling of pity and sympathy for someone who is suffering and a desire to help them.

If you feel **sympathy** for someone who has had a misfortune, you are sorry for them and show it in the way that you behave towards them, especially by being kind to them. (Cobuild)

(Compassion) The deep feeling of sharing the suffering the suffering of another, together with the inclination to give aid or support or to show mercy.

(Sympathy) 1 (a) A relationship or affinity between persons or things in which whatever affects one correspondingly affects the other. (b) Mutual understanding or affection arising from this. 2 (a) The

act or capacity for sharing or understanding the feelings of another person. (b) A feeling or expression of pity or sorrow for the distress of another; compassion; commiseration. (AHD)

(Compassion) Pity for the suffering of others, causing a desire to help them.

(Sympathy) (Capacity) for sharing the feelings of others: feeling of pity and sorrow. (OALD)

(Compassion) A strong feeling of pity for someone who is suffering; and a desire to help them.

(Sympathy) The feeling you have when you are sorry for someone who is in an unpleasant situation and you understand how they feel. (LLA)

(Compassion) Sympathetic consciousness of other's distress together with a desire to alleviate it.

(Sympathy) 1 (a) An affinity, association, or relationship between persons or things where in whatever affects one similarly affects the other. (b) Mutual or parallel susceptibility or a condition brought about by it. (c) Unity or harmony in action or effect. 2 (a) inclination to think or feel alike: emotional or intellectual accord. (b) Feeling of loyalty. Tendency to support. 3 (a) The act or capacity of entering into or sharing the feelings or interests of another. (b) The feeling or mental state brought about by this sensitivity. (MWCD)

Compassion é um sentimento de pena e solidariedade.

Se você tem **sympathy for** uma pessoa que sofreu um abalo, você sente muito por ela e demonstra isso em seu comportamento. (CBBP)

(Sympathy) Sympathizing. Share and understanding somebody else's feelings (especially when he is sad. [pena: compaixão; comiserção] [simpatia] (Konder)

(Compassion) Sorrow or pity for the sufferings of another person. [compaixão]

(Sympathy) 1 A feeling of pity or sorrow for a person in trouble. [simpatia] 2 The state or feeling of being in agreement with, or of being able to understand, the attitude or feelings of another person. [simpatia]

CULPA

1 Conduta negligente ou imprudente, sem propósito de lesar, mas da qual proveio dano ou ofensa a outrem. 2 Falta voluntária uma obrigação, ou a um princípio ético. 3 Delito, crime, falta. 4 Transgressão de preceito religioso: pecado. 5 Responsabilidade por ação ou por omissão prejudicial, reprovável ou criminosa. (Aurélio)

Ato ou omissão repreensível ou criminosa; falta voluntária, delito, crime: pagar por uma culpa. / Responsabilidade por semelhante ato: não ter culpa do que fazem aos outros. / Jur. Violação ou inobservância de uma regra de conduta que produz lesão do direito alheio (Causa de mal ou dano). // Ter culpa no cartório, diz-se de alguém que ainda não teve o castigo devido por algum mal que praticou, ou de alguém que ainda não teve o castigo devido por algum mal que praticou, ou de alguém que está incriminado, envolvido em situação suspeita ou criminosa. (K&H)

GUILT

1 An unhappy feeling that you have because you think that you have done something wrong, or that you have failed to do something which you should have done. [remorse] 2 The fact that you have done something wrong or have failed to do something you should have done, or have broken a law. 3 Responsibility for doing something wrong or failing to do something which you should have done, or for having broken a law. [blame] (Cobuild)

1 Responsible for or chargeable with a reprehensible act. 2 Law. Having committed a crime. 3. At fault: culpable. 4. Laden with, prompted by, or showing a sense of guilty. (AHD)

1 (law) Condition or fact of having done wrong. 2 Blame or responsibility for wrongdoing. 3 Anxiety or unhappiness caused by the knowledge of having done wrong. (OALD)

Feel sorry for what you have done. (LLA)

1 The fact of having committed a breach of conduct especially violating the law and involving a penalty. 2 (a) The state of one who has committed an offense especially consciously. (b) Feelings

of culpability especially for imagined offenses or from a sense of inadequacy. (3) A feeling of culpability for offenses. (MWCD)

1 **Guilt** é um sentimento de infelicidade que você tem por ter feito algo errado. 2 **Guilty** é o fato de você ter feito algo errado ou ilegal. (CBBP)

The fact that one has done wrong; a feeling of blame for what one has done wrong. [culpa] (Konder)

1 A sense of shame. [culpa] 2 The state of having done wrong. [culpa] (Password)

1.6. DESGOSTO

1 Ausência de gosto ou prazer: desprazer. Pesar, mágoa, tristeza, descontentamento. 3. Nojo, aversão, repugnância.

Falta de gosto ou prazer. / Pesar, contrariedade, descontentamento.

SORROW

1 **Sorrow** is a feeling of deep sadness or regret, caused, for example by the death of someone you love or because of your sympathy for the sufferings of someone. 3 A **sorrow** is an event or situation that causes deep sadness. (Cobuild)

1 Mental suffering or pain caused by injury, loss or despair. 2 Something that causes sorrow: misfortune. 3. The expression of sorrow; grieving. (AHD)

Feeling of sadness or distress caused especially by loss, disappointment or regret. grief. (OALD)

The feeling of being very sad, especially because someone has died or because terrible things happened to you. (LLA)

1 (a) Deep distress, sadness or regret especially for the loss of someone or something loved. (b) resultant unhappy or unpleasant state. 2 A cause of grief or sadness. 3 A display of grief and sadness. (MWCD)

Sorrow é um sentimento de grande tristeza. (CBBP)

Sadness; grief; something that causes sadness [tristeza; pesar; sofrimento] (Konder)

Pain of mind or grief. [pesar] (Password)

GRIEF

1 **Grief** is extreme sadness. [anguish] 2 A **grief** is something unpleasant that happens which causes someone great sadness or unhappiness. (Cobuild)

1 Deep mental anguish, as over a loss; sorrow. 2 A source of grief. (AHD)

1 Deep or violent sorrow. 2 Event causing such feeling. (OALD)

Great sadness that you feel when someone you love has died. (LLA)

A deep and poignant distress caused by or as if by bereavement. (MWCD)

Grief é tristeza extrema. (CBBP)

Deep sorrow [dor, pesar, desgosto mortificação] (Konder)

Great sorrow or unhappiness. [pesar]

DISGUST

Disgust is a feeling of very strong dislike for something or someone, for example because of her appearance or behaviour. (Cobuild)

Profound aversion or repugnance excited by something offensive. (AHD)

The feeling you have when you think that something is disgusting (a taste, smell, activity etc that is disgusting is so unpleasant that it almost makes you feel sick). (LLA)

Marked aversion aroused by something highly distasteful. (MWCD)

Uma coisa coisa que **disgusts** você, provoca-lhe um sentimento intenso de desagrado ou desaprovação. (CBBP)

A strong feeling of dislike. caused by something shameful or nasty. [repulsa, repugnância, nojo, asco] (Konder)

The state or feeling of being disgusted (feelings of dislike and sickness). [repugnância, repulsa] (Password)

1.7. RAIVA

Cólera, ódio, ira, rancor. (Aurélio)

Irritação violenta, furor: escumar de raiva; ódio: ter raiva de alguém. (K&H)

ANGER

Anger is the strong emotion that you feel about an action or situation which you consider unacceptable, unfair, cruel, or insulting, and about the person responsible for it. (Cobuild)

A feeling of extreme displeasure, hostility, indignation, or exasperation toward someone or something; rage; wrath; ire. (AHD)

Strong feeling of displeasure and hostility. (OALD)

An angry feeling. (LLA)

A strong feeling of displeasure and usually of antagonism. (MWCD)

Anger é uma forte emoção que as pessoas sentem quando acham que uma outra pessoa se portou de modo tão injusto, cruel e ofensivo, que elas têm vontade de expressar seus sentimentos em relação a essa pessoa de maneira enérgica. (CBBP)

The feeling that makes people want to quarrel, fight or do harm. [cólera; raiva] (Konder)

A violent bitter feeling (against someone or something). (Cólера)

1.8. SURPRESA

1 Ato ou efeito de surpreender-se. [1 Apanhar de improviso: saltar 2 Induzir em erro. 3 Aparecer inesperadamente na frente de. 4. Causar surpresa a; espantar, admirar. 5 Maravilhar, espantar, assombrar] 2 aquilo que surpreende. 3 Acontecimento imprevisto, sobressalto. 4. Prazer inesperado. (Aurélio)

Ato ou efeito de surpreender ou de ser surpreendido. / Espanto, sobressalto, perturbação: causou grande surpresa. / Prazer inesperado, presente: fazer uma surpresa a alguém no dia do seu aniversário. // Loc. adv. De surpresa, de improviso, inesperadamente.

SURPRISE

1.1 An unexpected event. 1.2. A gift or some other pleasant experience which is unexpected. 2.1. The feeling you have when something unexpected happens. 2.2. The act of attacking or capturing someone when they are not ready. (Cobuild)

1 (a) feeling caused by something happening, suddenly or unexpectedly. (b) Event or thing that causes this feeling. (OALD)

1 The act of surprising. 2 The condition of being surprised; astonishment. 3 Something that surprises, as an unexpected encounter, event, or gift. (AHD)

1 (a) An attack made without warning. (b) A taking unawares. 2 Something that surprises. The state of being surprised. Astonishment. (MWCD)

1 A **surprise** é acontecimento inesperado. 2 **Surprise** é a sensação que você sente quando algo inesperado acontece. (CBBP)

A feeling that is caused by something unexpected: an unexpected event. [surpresa] (Konder)

(The feeling caused by) something sudden or unexpected. [surpresa] (Password)